

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
Искусство как наука: теория, техники
и технологии изобразительных искусств
Т. 4, Вып. 1 (2021). С. 16–46
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-1-16-46

ФОМИЧЕВА
Дарья Владимировна

Член-корреспондент
Российской академии
художеств

Проректор
Академии акварели и изящных
искусств Сергея Андрияки

Российская Федерация
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:
fomichevadar@yandex.ru

« Ж И В О П И С Н А Я » Г Р А Ф И К А

ТЕХНИКА ТРЕХ КАРАНДАШЕЙ, МНОГОСЛОЙНЫЙ УГОЛЬНЫЙ РИСУНОК

Аннотация. В статье описаны методы достижения живописных качеств в рисунке мягкими материалами: 1) создание эффекта полихромного изображения с использованием крайне ограниченной цветовой палитры (белый, черный и красный мел (сангина)); 2) последовательная работа над многослойным угольным рисунком с применением технических приемов, которые аналогичны приемам многослойной акварельной, масляной, пастельной живописи и рисунка на папье-пеллэ. Исследование впервые проведено путем анализа данных учебных пособий по рисунку, каталогов производителей и поставщиков художественных материалов во Франции, Великобритании, Германии, США, Российской Империи, изданных во второй половине XIX – начале XX века. Помимо этого, автором статьи была сформирована коллекция антикварных инструментов и материалов рисунка (уголь, итальянский карандаш, соус, сангина и мел), которые использовались в рассматриваемый период. В приложении к статье приведены фотографии этих инструментов и материалов в сопровождении сводных данных из руководств для художников, каталогов и прейскурантов поставщиков материалов для рисунка в Лондоне, Париже, Нью-Йорке, Санкт-Петербурге, Москве, Казани, опубликованных за период с 1851 по 1913 год. Техника рисунка второй половины XIX века – одна из наиболее сложных за всю историю графики, ее особенность – редкое разнообразие инструментов и тонкая продуманность приемов. В результате проведенного исследования автору статьи удалось расширить и дополнить сведения о графических техниках, что позволяет преподавать академический рисунок и изучать историю рисунка с использованием новых данных и уникального иллюстративного материала.

Ключевые слова: техника рисунка; академический рисунок; рисунок мягкими материалами; живописность рисунка; рисунок углем; техника трех карандашей; сангина; итальянский карандаш; рисовальный уголь; соус; растушка; скребец; палитра для рисунка; фиксирование рисунка; фиксатив; техника пастельной живописи; папье-пеллэ



Ил. 1. Питер Пауль Рубенс. Портрет Сюзанны Фоурмент.
Ок. 1620 г. Бумага, черный и белый мел, сангина. 34,5 x 26 см.
Альбертина, Вена.

Хорошо видны голубоватые оттенки смесей черного и белого пигментов в полутонах на лице, шее, жемчуге

Техника трех карандашей идеальна для выполнения натурального материала к живописному портрету. Принципы раскладки тона и цвета здесь аналогичны приемам традиционной масляной, акварельной, пастельной живописи: 1) теплый свет телесного цвета; 2) безусловно теплые красновато-коричневые тени (часто горячие внутренние тени век, ноздрей, разрезов губ); 3) холодные, голубоватые полутона

ФОТО: LEYMARIE J., MONNIER G., BERNICE R. LE DESSIN. GENEVE: SKIRA, 1979. P. 165

Существует два способа достижения живописности в рисунке мягкими материалами. Первый – использование колористических эффектов «трех карандашей» (черного угля, белого и красного мела, или сангины). Второй – послойное ведение работы разнообразными мягкими материалами черного цвета¹ с последовательной сменой инструментов и техники выполнения –

буквально как в многослойной живописи. Прием трех карандашей используется до сих пор, а детально разработанная в XIX веке техника рисунка «итальянским»² карандашом с применением разнообразных растушек, палитр, скребцов, ножей, тампонов, черного порошка *velours à sauce* и т. д. забыта. Рассмотрим оба приема, остановившись подробнее на втором.

ТРИ КАРАНДАША: БЕЛЫЙ, ЧЕРНЫЙ, КРАСНЫЙ

Интересно, что техника «трех карандашей» (уголь, белый и красный мел) на цветной основе – древнейший прием создания живописного изображения

с использованием крайне ограниченной палитры. Согласно Плинию Старшему, «четырьмя только красками создали свои произведения знаменитейшие художники Аппеллес, Аэтион, Мелантий и Никомах: белой – милосской, из желтых – аттической, из красных – синопской понтийской, из черных – т. н. аттаментум³. Их отдельные картины шли за цену состояний целого города. Теперь на стене кладут пурпур и Индия приносит из своих рек сукровицу змей и слонов. И все-таки нет ни одной знаменитой картины. Все было лучше тогда, когда богатства было меньше. Это оттого, что теперь, как выше сказано, напрягаются матерьяльные силы, а не силы духа»⁴. Примечательно, что перечисленные Плинием пигменты – это и краски первобытных художников. И так, цвета трех карандашей – фактически краски древнейших техник живописи⁵.

Как достигается живописный эффект в технике трех карандашей? Вот палитра цветов, которую возможно получить, работая на белой бумаге черным, белым и красным: уголь – серые, черные; белый мел – белые; красный мел (сангина) – оранжевые⁷, красные (*sanguin* (лат.) – кровь); мокрая сангина – красно-фиолетовые (делая наброски портретов, Ватто облизывал или обмакивал сангину в воду, чтобы получать глубоко темные «ударные» тона для изображения ноздрей, разрезов губ, век⁸); смеси сангины и белого мела – розовые;



Ил. 2. Якоб Йорданс. Женская голова. Ок. 1635 г. Бумага, черный и красный мел, кисть, темно-коричневая водяная краска, белила. 25,2 x 18,7 см. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Самые глубокие тона глаз, носа, губ, брови выполнены мокрым пигментом (пером или кистью). Схожий прием введения в глубокие тени мокрого пигмента использовал и Антуан Ватто

В классической художественной школе не существовало непроницаемых границ между графикой и живописью. Еще на стадии обучения рисунку художника готовили к овладению цветом, которое всегда начиналось с работы на ограниченной палитре.

В опубликованном в 1931 г. учебном пособии «Композиция пейзажа» Дж. Литтлджонса предлагается оригинальный переход к полихромной палитре от живописи белым, черным, оранжевым пигментами (т. е. фактически цветами трех карандашей)⁶. Ил. 3а – пейзаж выполняется белилами, черной и оранжевой. Ил. 3б – работа теми же пигментами с добавлением противоположного оранжевому синего, причем оранжевый и синий смешиваются только с белилами или черной, но не друг с другом. Ил. 3в – живопись с использованием белого, черного, оранжевого, зеленого и фиолетового (каждый из двойных составных цветов смешивается только с белым или черным). При этом важно, что двойные составные (оранжевый, зеленый, фиолетовый) формируют полный цветовой круг (ил. 4)



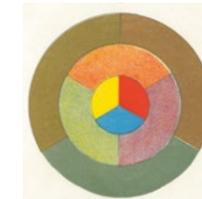
Ил. 3а



Ил. 3б



Ил. 3в



Ил. 4. Цветовой круг. Опубликовано в руководстве N. E. Green (1823–1899) «Hints on Sketching from Nature»

смеси угля и белого мела – неяркие синие, голубые (см. ил. 1); смеси угля и сангины – коричневые; смеси угля, сангины и белого мела – приглушенные фиолетовые и сиреневые тона.

Сочетание неярких красного (сангина) и синего (уголь и мел) – это ослабленное по интенсивности самое гармоничное и самое древнее согласно теории цвета XIX века парное сочетание цветов: красного и синего⁹

¹ В российских музейных каталогах черные мягкие материалы рисунка зачастую имеют общее название «итальянский карандаш».

² На самом деле – прежде всего французским карандашом *Conté*, он был наиболее популярен у рисовальщиков от Великобритании до провинциальных городов Российской Империи. Использовались также немецкий, испанский, римский, итальянский карандаши.

³ *Atramentum* (лат.) – черная краска.

⁴ Плиний Старший Гай. Об искусстве / Пер. с введ. и примеч. проф. Б. В. Варнеке. Одесса, [1918?]. С. 44. И рисунка – см. древнеегипетские остраконы.

⁵ Littlejohns J. The Composition of a Landscape. [London, 1931.] Plates XIX–XXI.

⁶ Традиционный прием работы с сангиной: втереть ее в бумагу, получив теплый оранжевый тон (Watrous J. The Craft of Old-Master Drawings. Madison; Milwaukee; London, 1967. P. 96. «Another technical modification of the chalk by the artist created a very different effect by increasing the chromatic warmth through an orange-red appearance. This occurred in the Guercino's "Mother and Child" and countless other drawings where the natural red chalk was rubbed lightly, or smudged»).

⁸ См., например, его «Шесть набросков голов» (Fogg Art Museum, Harvard University): рисунок выполнен на кремовой бумаге природным красным мелом (темные акценты – влажным красным мелом); искусственно приготовленным черным мелом; белым мелом (Watrous J. Op. cit. P. 102). Ватто предпочитал природную сангину (натуральный красный мел). См.: Ibid. P. 96. Микеланджело рисовал природной сангиной.

⁹ «Перейдем теперь к рассмотрению различных сочетаний цветов. Сперва рассмотрим сочетания по два. Красные цвета – алый, кармин и крапп лучше всего сочетаются с синим и зеленым. Первое сочетание лучшее и самое сильное из всех комбинаций между двумя цветами и притом самое древнее» (Пирагис Л. Ю. Живопись масляными красками, акварелью и пастелью: Практ. руководство для художников-самоучек по живописи масляными красками, акварелью и пастелью / Л. Сигарип (свободный художник). 2-е изд. Пг., 1916. С. 30).

Красный и синий действительно дают замечательно гармоничный контраст. Интересно, что красным и синим в представлении Наташи Ростовской был Пьер Безухов. «Безухов – тот синий, темно-синий с красным, и он четверугольный». «Он славный, темно-синий с красным, как вам растолковать...» – говорит она матери (Толстой Л. Н. Война и мир. В 4 т. М., 2014. Т. 2. С. 223.). Гадаю, Соня видит князя Андрея, а потом «что-то синее и красное» – Пьера, судьбу Наташи.

«– Да, я его видела, – сказала она.

– Как же? Как же? Стоит или лежит?

– Нет, я видела... То ничего не было, вдруг вижу, что он лежит.

– Андрей лежит? Он болен? – испуганно остановившимися глазами глядя на подругу, спрашивала Наташа.

– Нет, напротив, напротив – веселое лицо, и он обернулся ко мне, – и в ту минуту, как она говорила, ей самой казалось, что она видела то, что говорила.

– Ну, а потом, Соня?

– Тут я не рассмотрела, что-то синее и красное...» (Там же. С. 334).



Ил. 5. Морис Кантен де Латур. Mademoiselle Puvigné. Ок. 1735–1779 гг. Картон (?), пастель. 32 x 24 см. Музей Антуана Лекуйера, Сен-Кантен



Ил. 6, 7. Фотографии жестяной коробочки с материалами для рисунка в технике трех карандашей. XIX в. Англия. В верхнем отделении – емкости для черного природного мела, итальянского карандаша; в нижнем – для белого мела и сангины. В каждом отделении есть выдвигающаяся крышка. Благодаря такой конструкции уголь не пачкает мел и сангину

ФОТО (2): ЛИЧНЫЙ АРХИВ Д. В. ФОМИЧЕВОЙ

ФОТО: LEYMARIE J., MONNIER G., BERNICE R. LE DESSIN. GENEVE. SKIRA, 1979. P. 67

(та же пара в интенсивном варианте – киноварь и лазурит). Важно учитывать, что средневековые трактаты предписывали изображать синий цвет радуги черным пигментом¹⁰, в классической живописной традиции черные входили в палитру синих¹¹. Действительно, черная с белилами, особенно при оптическом смешении¹², дает достаточно яркие голубые и синие тона – прием, описанный еще Леонардо¹³.

При работе на тонированной основе охристого цвета (один из наиболее популярных цветов бумаги в XVI–XX веках) к перечисленным краскам добавлялся третий

основной цвет спектра (приглушенный желтый) и художник получал возможность создавать «полноцветную живопись» на глухих красных, синих и желтых, т. е. трех основных цветах. Кремовая бумага закладывает основу колорита – тон и цвет света (свет в европейской живописи рассматриваемого периода – не белый, но золотистый¹⁴). Неслучайно для рисования в мастерской при искусственном освещении рекомендовалось использовать бумаги теплых цветов (свет свечей, масляных ламп – теплый), а при работе днем – серо-голубую бумагу¹⁵ (свет из окна – холодный¹⁶).

¹⁰ Theophilus. On Divers Arts / Trans. J. G. Hawthorne and C. S. Smith. New York, 1979. P. 25.

¹¹ См. руководство Мартина Кноллера к фресковой живописи (1768): черный пигмент из угля виноградной лозы используется как синяя краска (Бергер Э. Техника фрески и техника сграффито / Пер. с нем. П. З.; под ред. Н. М. Чернышева, В. Д. Загоскиной. М., 1930. С. 125).

¹² Особенно если глубоко черную краску лессировать ярко-белой.

¹³ «И светлота поверх темноты становится синей, тем более прекрасной, чем более превосходны будут светлое и темное» (Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. / Пер., статьи, коммент. А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. П. Зубова, В. К. Шилейко; ред. А. К. Дживелегова. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 342). Т. е. наиболее яркий синий из смеси белого и черного возможно получить, прозрачно наложив самые светлые белила на самую темную черную краску.

¹⁴ Поэзия золотого света – живопись Рембрандта.

¹⁵ Эренберг К., Ричель Г. и др. Практический самоучитель изящных искусств: рисование карандашами и красками, живопись, ваяния, мозаики, архитектуры, фотографии, гравирования, литографии и проч., излагающий как первоначальные сведения, так и высшие законы искусств в связи с их историей: Настольная кн. для учеников, учителей, ремесленников, художников и образованных людей. М., 1873. С. 227, 233.

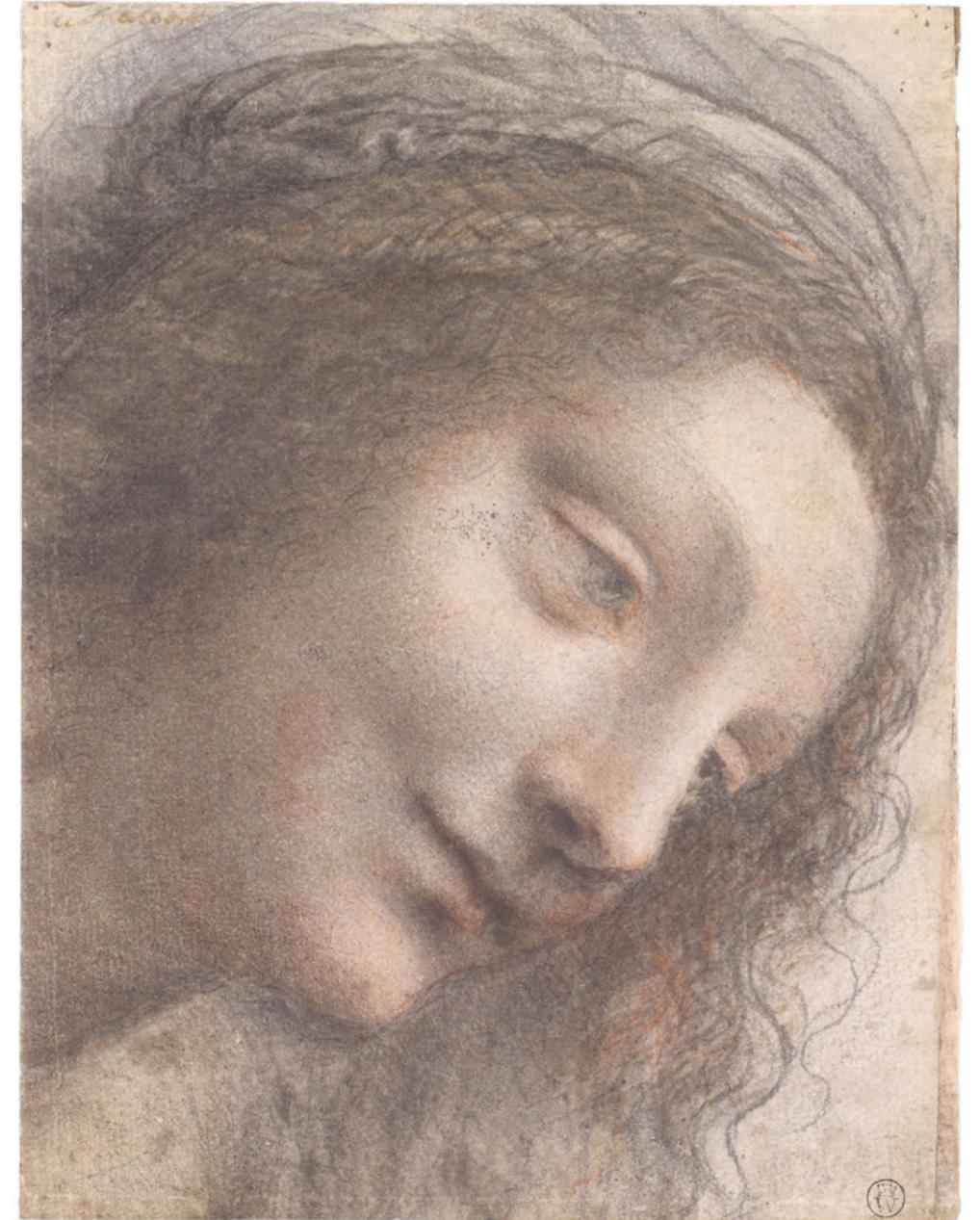
¹⁶ В идеале окна мастерской художника должны быть обращены на север, чтобы постоянное движение и изменение солнечных лучей не мешало работе. В таком случае единственный источник света из окна – небо (крайне нежелательными считались рефлекс от освещенных стен близлежащих зданий).

Неслучайно Тернер любил писать акварельные пейзажи на серо-голубой бумаге. Ее цвет – это цвет неба, а именно он определяет колорит теней и влияет на все другие тона пейзажа. В колористической живописи цвет предмета обусловлен прежде всего цветом и тоном падающего на него света, поэтому неслучайна традиция осмысленного выбора окрашенных основ в графике и живописи.

Используя для рисунка бумагу разных цветов, накладывая полупрозрачно и прозрачно пигменты трех карандашей, возможно получать самые разнообразные

колористические эффекты (см. ил. 8). Так, белый мел, наложенный прозрачно или полупрозрачно на тонированную бумагу, дает богатую палитру перламутровых оттенков.

Современные художники, работая в технике трех карандашей, часто не используют все ее живописные возможности, «раскрашивая» изображение локальным цветом предметов: в портрете лицо рисуют сангиной, черным костюм – углем, белый – мелом; в пейзаже сангиной изображают кирпичные стены, мелом – белый архитектурный декор, углем – темные оконные проемы...



Ил. 8. Леонардо да Винчи. Рисунок головы Богородицы в трехчетвертном ракурсе. 1510–1513 гг. Бумага, черный и красный мел, уголь, следы белого мела (?). 20,3 x 15,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Рисунок Леонардо – настоящая живопись, построенная на тончайших колористических эффектах серо-голубых, розоватых, коричневатых, черных, серых, рыжеватых, сиреневатых тонов. Как правило, подобные рисунки мы ошибочно воспринимаем как монохромные

ФОТО: METMUSEUM.ORG

МНОГОСЛОЙНАЯ ТЕХНИКА ИТАЛЬЯНСКОГО КАРАНДАША

Если живописность техники трех карандашей – результат использования комбинаций цветных смесей и разноцветных основ, то в монохромных рисунках углем, «итальянским» карандашом и соусом эффект живописности¹⁷ возникает благодаря методам раскладки слоев и использованию различных техник изображения дальнего, среднего и ближнего планов, которые аналогичны приемам классической живописи¹⁸. Эта многослойность рисунка особенно очевидна в пейзажах из-за их многоплановости, глубины пространства.

Наиболее подробные описания техники угольного рисунка опубликованы французскими авторами XIX века¹⁹. Во Франции же производились и лучшие материалы для работы «итальянским» карандашом и родственной

ему пастелью, из французского языка пришли многие технические термины. *Fusain*, встречающееся в российских изданиях XIX века²⁰, – французское слово, которое означает «рисунок углем», «уголь» и «бересклет» (из бересклета производили лучшие сорта рисовального угля). Словом *fusain* в России XIX века называли материалы рисунка, которые в современных российских музейных каталогах фигурируют как «итальянский карандаш», хотя изучение опубликованных в XIX – начале XX века каталогов художественных материалов и руководств для художников на английском, французском, русском и немецком языках дает однозначный результат: в XIX веке лучшим считался черный карандаш *Conté à Paris*, производившийся во Франции (ил. 9).

Ниже приводится последовательность выполнения пейзажа в многослойной технике итальянского карандаша, реконструированная автором путем анализа и обобщения данных из руководств для художников и каталогов художественных материалов последней четверти XIX – начала XX века.

Первая подкладка. Небо

В многослойном акварельном пейзаже XIX века на первом этапе лист целиком покрывали растяжкой земля-небо. Выполнялась она большими, самыми мягкими кистями из волоса белки или верблюда. Такие кисти впитывают очень много воды и мало краски, именно соотношение большого объема воды с малым количеством пигмента позволяло достигать замечательной воздушности и нежности первой подкладки.

Совершенно подобно этому приему на первом этапе рисунка мягкими материалами выполнялась общая воздушная подкладка²¹, для чего использовали крупный



Ил. 9. Рисовальный уголь, черные и цветной карандаши *Conté à Paris*. Конец XIX – начало XX в. Париж



мягкий «инструмент» – старую (т. е. мягкую) хлопковую или льняную тряпку²². Ткань сворачивали в рулон так, чтобы получить ровную широкую поверхность²³. Ведя рулоном снизу вверх, по бумаге равномерно распределяли угольную пыль или «бархатный соус» (*velours à sauce*). Лучший соус в XIX веке – черный порошок, который продавался в стеклянных пробирках.

При движении тканевого рулона на область у горизонта должно было попасть меньше соуса, к зениту – больше (таким образом «автоматически» получали тональную растяжку неба). И в акварели небо писали от светлого горизонта к темному зениту, перевернув лист «вниз головой», чтобы удобнее управиться с водой на кисти. В рисунках на папье-пеллэ тональная растяжка неба закладывалась еще на стадии производства бумаги (ил. 10). Замечательна общность логики работы с пейзажем в разных классических техниках рисунка и живописи.

Использование тканевого рулона требовало сноровки: было важно с первого раза наложить тон очень ровно, т. к. при повторных попытках соус забивался в волокна бумаги и становилось невозможным на следующих этапах идеально чисто, до белой бумаги снимать блестящие живые света облаков, сверкающие блики на воде и т. п.

Ил. 10. В. Г. Худяков. Пейзаж с пиниями. 1860 г. Папье-пеллэ, графитный карандаш, соус. 19,2 x 29,1 см. Ульяновский областной художественный музей, Ульяновск. Небо, кроны деревьев, тени и полутона на земле «подмалеваны» соусом. Хлебным мякишем «вынуты» облака и света на земле. Темные линии нарисованы графитным карандашом. Яркие света процарапаны скребцом до белого слоя грунта

Ил. 11. Титульный лист парижского периодического издания 1880–1883 гг. *Le Fusain* / par MM. Allongé, Appian, Lalanne, Karl-Robert; rédacteur en chef Louis Énault



ФОТО: GALLICABNF.FR

- ¹⁷ Говорили, что рисовальщик углем «пишет одним цветом»: «...paints by the help of a single color» (Robert K. Charcoal Drawing without a Master / Translated from the 4th edition by Elizabeth Haven Appleton. Cincinnati (OH), 1880. P. 27). «Pour être un véritable fusainiste, il faut presque être un peintre» (Fraipont G. L'art d'appliquer ses connaissances en dessin: fusain, crayon, plume, eau-forte, lithographie, exécution des dessins pour la photogravure et la gravure sur bois, l'art de prendre un croquis. Paris, 1897. P. 6).
- ¹⁸ Неслучайно автор одного из лучших пособий по угольному рисунку Karl Robert рекомендует перед работой с натуры скопировать углем несколько масляных пейзажей, т. к. владение тоном – основа искусства художника: «valeurs qui sont la base absolue de l'art» (Robert K. Le fusain sans maître: traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain. Paris, 1887. P. 63).
- ¹⁹ Лучшие руководства XIX века по родственной технике пастели также написаны французами.
- ²⁰ Напр.: «Пачка угольных карандашей (fusain)» (Краски и живопись: Пособие для художников и техников / [Соч.] Ф. Петрушевского. СПб., 1891. С. 130). Или: «Все ученики рисовальных классов, представившие на месячный экзамен рисунки, получают на следующий месяц два листа ватманской бумаги и карандашей № 1 две штуки, Итальянских карандашей (fusain) две штуки с одним рейсфедером, который выдается однажды...» (Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Академии 1859 г. и двух проектов нового Устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 29).
- ²¹ Другая функция первой подкладки – убрать грубую белизну бумаги.

- ²² Вариант – фланель: «on peut employer un morceau de linge ou de flanelle. Ceci peut servir surtout pour la préparation d'un ciel» (Allongé A. Le Fusain. Paris, 1873. P. 20).
- ²³ Robert K. Le fusain sans maître... P. 42–43.

Для нанесения первой подкладки применялись и другие мягкие «инструменты»: перчаточная кожа, хлопковая вата²⁴, фланелевые тампоны²⁵, трут²⁶, ладонь²⁷, большой палец. Все они дают пятнистый тон, поэтому использовались для изображения пасмурного неба²⁸.

Техника выполнения облаков

Сияющие тона облаков на ясном небе «вынимали» из первой подкладки хлебным мякишем²⁹. (Ныне заменен клячкой, французское название клячки – *gomme mie de pain* – «ластик хлебный мякиш»³⁰.) Из хлеба легко вылепить тонкий пласт, заостренный конус, любую форму³¹. Штрихуя таким самодельным ластиком или прилепляя его к угольной подкладке, несложно полностью, чисто снимать уголь, получая света нужной конфигурации, причем их «лепные» силуэты будут пластичны, эстетичны.

Чистый хлебный мякиш употреблялся для изображения самых светлых тонов пейзажа (облаков, бликов на воде). Для менее ярких светов на земле применялся мякиш испачканный³². Ластик не использовали: «резина не может счистить черты, проведенной мелом или черным карандашом, а только запачкает рисунок; вместо нее употребляют... не жирный (не сдобный) хлеб...»³³

Хлебным мякишем также уточняли рисунок силуэтов на фоне неба. Например,

поверх неба эскизно закладывали темные пятна деревьев, затем мякишем «выбирали» их контуры и просветы, попутно прорабатывая касания крон³⁴.

Тени на облаках изображали растушкой, предварительно растерев ею соус на палитре: «...вам нужна будет небольшая палитра, приготовленная из папки или твердой кожи...»; «палитра будет в диаметре 4–7 дюймов [9,6–17 см] подобно тем, какие бывают у живописцев из дерева...»³⁵ Помимо кожаных и картонных, использовали палитры из замши.

«Умение владеть растушкой развивается практикою до того, что можно положительно писать ею, как кистью»³⁶. Т. е. облака фактически писали, а не штриховали углем или «итальянским» карандашом.

Изображая шторм или ветреный день, облака рисовали кусочком кожи или растушкой (обязательно в направлении движения ветра), вынимая хлебным мякишем пятна солнечного света на них³⁷.

Итак, для проработки неба использовали мягкие материалы – ткань, вату, кожу, бумагу, хлеб, пылевидный порошок черного соуса – т. е. применялись технические приемы, которые гарантировали воздушность изображения. Авторы руководств по угольному рисунку неслучайно пишут о необходимости по-разному трактовать небо и землю: небеса требуют предельной тонкости выполнения, землю же надо рисовать «грубее», «брутальнее», «солиднее»³⁸ (см. ил. 12, 17).



Ил. 12. Адольф Аппиан (Жак Бартемели). Рыбак на берегу реки. 18-- г. Бумага, уголь, черный мел. 38 x 28 см

Живопись растушкой с палитры

Палитры для работы растушкой художники часто делали сами, с последней четверти XIX века их производили английские компании *Winsor & Newton*, *Reeves & Sons* (ил. 13), *George Rownew & Co*. В портативном этюднике *Winsor & Newton* с набором материалов для «живописи» углем есть палитра из белой замши, которая натянута на оборот крышки. Гравюра с изображением этого этюдника в 1888–1910 годах регулярно публикуется в каталогах *Winsor & Newton*³⁹.

«Растушки бывают большего или меньшего размера, кожаные или из серой пропускной⁴⁰ бумаги. Кожаные – употребляются для прокладки нежных переходных тонов в свету, а более грубые – бумажные – для передачи темных, теневых партий»⁴¹. Помимо кожаных и бумажных использовались замшевые⁴², шелковые⁴³, пробковые⁴⁴

Ил. 13. Этюдник для рисунка углем *Reeves & Sons* с дарственной надписью 1899 г. Англия. В набор входят уголь, мел, пробирка с соусом *Reeves & Sons*, прямоугольная подушечка для рисования соусом, растушки, жгуты, замшевая палитра (на обороте крышки)



ФОТО: ЛИЧНЫЙ АРХИВ Д. В. ФОМИЧЕВОЙ

39 Карл Робер не одобряет использования портативного ящика с набором материалов для угольного рисунка. Он предлагает, собираясь на этюды, положить в карман: несколько угольных карандашей, растушку, два-три жгута, табакерку с хлебным мякишем и скребец (*Robert K. Le fusain sans maître...* P. 51–53). Согласно Г. Фрэнону необходимые принадлежности для работы в данной технике: уголь (итальянский карандаш), несколько рейсфедеров, растушки, соус, хлебный мякиш, фиксатив и пульверизатор (*Fraipont G. Op. cit. P. 9*).

40 Промокательной.

41 Фелькер И. В. Указ. соч. С. 7.

42 Краски и живопись... С. 130.

43 *Robert K. Le fusain sans maître...* P. 42

44 Ibid. P. 42

24 «La ouate s'emploie pour les ciels et les eaux; l'amadou de choix, pour les teintes plates, légères et fondues...» (*Lalanne M. F. A. Le Fusain. Paris, 1875. P. 38*). Ватные тампоны (*tampon de coton*) использовали и в пастели. (*Jozan S. Du pastel: traité de sa composition, de sa fabrication, de son emploi dans la peinture... (2-e édition). Paris, 1852. P. 45*.)

25 «L'ouate sert à certains artistes, des tampons de flanelle servent à d'autres...» (*Fraipont G. Op. cit. P. 15*).

26 «La peau de gant, l'amadou donnent d'excellents résultats pour enlever des demi-teintes» (*Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 17*). Tortillons, estompes, ouate, amadou и пр. (Ibid. P. 34).

27 Сведенные вместе четыре пальца.

28 *Robert K. Le fusain sans maître...* P. 43–44.

29 «La mie de pain est indispensable au fusainiste; elle permet de donner les blancs vifs. On la roule entre les doigts en l'écrasant un peu de façon à former une pointe» (*Fraipont G. Op. cit. P. 18*). См. также главу «Emploi de la mie de pain» (*Lalanne M. Op. cit. P. 14–15*); *Allongé A. Op. cit. P. 20, 27–28*. Мякиш хранили в маленькой металлической коробочке из свинца или олова (два-три дня), такой запас был достаточен для нескольких рисунков (*Robert K. Le fusain sans maître...* P. 41–42, глава «La Mie de Pain»).

30 Клячка в каталоге магазина Дациаро (Москва, Кузнецкий мост, д. 7) – «сняжка серая, кусок» (Прейс-Курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро. М., 1912. С. 38) в отличие от ластика: «резина для стирания карандаша лучшего сорта «Слон» фабрики Гартмут» (Там же). В изданном в 1896 г. каталоге этого магазина (Петербург, Невский проспект, 1 и Москва, Кузнецкий мост, 12) клячка – «сняжка в коробках» (Прейс-Курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро. М., 1896. С. 37).

31 *Robert K. Le fusain sans maître...* P. 44.

32 «et à l'aide de la mie de pain un peu salie déjà, on éclairera les parties lumineuses de la demi-teinte» (Ibid. P. 72).

33 *Эренберг К., Ричель Г. и др.* Практический самоучитель изящных искусств: рисование карандашами и красками, живописи, валяния, мозаики, архитектуры, фотографии, гравирования, литографии и проч., излагающий как первоначальные сведения, так и высшие законы искусств в связи с их историей: Настольная кн. для учеников, учителей, ремесленников, художников и образованных людей. М., 1873. С. 196.

34 Помимо этого, мякишем «вынимали» первоначальные линии рисунка из-под слоя нанесенного тканью или пальцами соуса (*Robert K. Le fusain sans maître...* P. 73).

35 *Эренберг К., Ричель Г. и др.* Указ. соч. С. 197.

36 Фелькер И. В. Живопись масляными красками: Практ. руководство по пейзажу, портрету и жанру. СПб., 1889. С. 7.

37 *Robert K. Le fusain sans maître...* P. 83

38 «...un ciel... il est composé d'air et de vapeurs plus ou moins considérables, se modelant ou fuyant, mais demandant toujours une grande finesse d'exécution; tandis qu'un terrain, même le moins âpre et le moins sauvage, demande une certaine fermeté, souvent même de la brutalité, pour arriver à la solidité qui lui est toujours nécessaire» (*Allongé A. Op. cit. P. 16–17*).

растушки, а также растушки из сердцевины бузины, трут.

«Заячья лапа»⁴⁵ (большая плоская растушка, форма которой напоминает лапу зайца) предназначалась прежде всего для наложения на широкие поверхности ровных тонов и рисунка отражений в воде.

«Растушки служат для подготовки... тонов рисунка, наложенных мягкими карандашами, и вообще для слияния тонов. То же самое можно делать пальцами»⁴⁶. Пальцы художника – «разновидность» самых ходовых в классической технике угольного рисунка кожаных растушек. Именно кожаными растушками выполнялись чистые тона и полутона, они рекомендовались для изображения тех участков, которые бумажная растушка «напи-

шет» слишком темно, а хлебный мякиш снимет слишком светло⁴⁷.

Техника выполнения дальнего плана

По нанесенной тканевым рулоном подкладке делали быстрый набросок дальнего плана, его ровные тона закладывали бумажным жгутом⁴⁸ или бумажной растушкой⁴⁹. Жгутами работали в той же технике, что и растушкой, с использованием аналогичных приемов. Жгуты более «маневренны», чем растушки, поэтому удобнее для рисунка небольших поверхностей, и – что немаловажно – дешевле. Художники и самостоятельно изготавливали их из серой, промокательной, папиросной бумаги⁵⁰.



Ил. 14. Карл Робер. Пейзаж в технике многослойного угольного рисунка. 1882 г. Иллюстрация из периодического издания *Le Fusain / par MM. Allongé, Appian, Lalanne, Karl-Robert; rédacteur en chef Louis Énault*. Из фондов Национальной библиотеки Франции



Ил. 15. Зонт для художника. Гравюра из прейскуранта московского магазина Аванцо, 1913 г. (С. 36).

Чтобы не перетемнить тона рисунка на пленэре, необходимо работать в тени зонта

Техника выполнения центрального и ближнего планов (земли)

Центральный и первый планы пейзажа подмалевывали растушкой и затем прорабатывали углем и итальянскими карандашами, постепенно уточняя изображение, насыщая его деталями (как и в акварельной и масляной живописи). «Растушеванное место проходит затем штрихами...»⁵¹ Заметим, что штриховку рекомендовалось применять только на земле, но не в небе или на воде, о которой скажем ниже.

Итак, на первом и втором планах пейзажа происходил переход ко все более твердым материалам, живопись растушкой последовательно сменялась на рисование штрихами угля или итальянского карандаша, работой скребцом или перочинным ножом. Так и в многослойной акварели при переходе к выработке среднего и ближнего планов большие мягкие кисти заменяли на более жесткие колонковые или хорьковые, меньших размеров. Они впитывают меньше воды, больше пигмента и поэтому дают плотный энергичный мазок. Так и в пейзаже масляными красками небо писали гладко и чисто, а первый план различными по форме отдельными фактурными мазками. Интересна общность подхода к изображению пространства в разных техниках рисунка и живописи.

Для работы на этом этапе художники применяли разнообразные виды рисовального угля и «итальянских» карандашей. Итальянских в кавычках, т. к. использовались немецкие, итальянские, римские, французские, испанские карандаши. Техника выполненных ими рисунков в российских музейных каталогах называется «итальянский карандаш», в английских изданиях – «charcoal», французских – «fusain». Но «...есть очень много сортов черных карандашей, которые надо уметь различать»⁵². Часто в одном рисунке специально сочетали несколько карандашей различных темно-серых и черных цветов: «лучшим французским карандашом признается... Конте [Conté]⁵³; «...если уметь правильно соединять с ним римский или немецкий карандаш, то можно произвести рисунок с самыми разнообразными оттенками»⁵⁴.

Для удобства, для свободы движений руки палочки угля или «итальянского» карандаша закрепляли в рейсфедеры: «вы будете рисовать... мелом и углем, а потому



Ил. 16. Растушки замшевые (зеленая, красная) и кожаная (синяя) на коробочке с материалами рисунка в технике трех карандашей (см. ил. 6, 7). Конец XIX – начало XX в. Западная Европа

для вставки этих веществ вы должны будете употребить особые ручки» «для правильной и твердой штриховки»⁵⁵.

После проработки углем и «итальянским» карандашом первого и центрального планов рисовальщик «вынимал» их светлые тона, используя грязный, испачканный углем хлебный мякиш. Грязный, чтобы света на земле не были такими же яркими, как на небе или воде, – остроумный, удобный способ выстроить иерархию светов в пейзаже. Света на заложенных бумажным жгутом полутонах прорабатывали и кожаными растушками, так они получались менее яркими, чем снятые хлебным мякишем.

Техника выполнения воды

Для третьей стихии – воды – требовалась особая манера, отличная от техник рисования земли и неба⁵⁶. Воду любили изображать, считая, что пейзажный мотив без воды подобен книге без предисловия или уличному прохожему без шляпы⁵⁷. Прозрачный тон светлых вод⁵⁸ закладывали тканевым

⁴⁵ *Patte-de-lièvre* (фр.).

⁴⁶ Глава «Акварель и пастель» (Краски и живопись... С. 130).

⁴⁷ Robert K. *Le fusain sans maître...* P. 42. Согласно Роберу, наиболее универсальны кожаные растушки, т. к. они обеспечивают чистые тона и полутона (Ibid. P. 42).

⁴⁸ *Tortillon* (Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 13).

⁴⁹ Карл Робер пишет об этом приеме как стандартном для выполнения дали (Robert K. *Le fusain sans maître...* P. 76).

⁵⁰ Ibid. P. 42. В каталоге Дациаро – «тортильоны из серой бумаги № 1, 2, 3» (Прейс-Курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 39). В каталоге Дациаро 1986 года тортильоны не представлены). Бумажные жгуты использовались и для пастельной живописи.

⁵¹ «Употребляя для прокладки теней растушку» (Фелькер И. В. Указ. соч. С. 1).

⁵² Эренберг К., Ричель Г. и др. Указ. соч. С. 197.

⁵³ Там же. С. 198.

⁵⁴ Там же. В руководствах для художников и каталогах художественных материалов XIX века упоминается именно *Conté*, напр.: «Черные карандаши (*Conté* № 3)» (Краски и живопись... С. 130).

⁵⁵ Эренберг К., Ричель Г. и др. Указ. соч. С. 195.

⁵⁶ «...les eaux... qui demandent à être traitées d'une manière toute différente...» (Allongé A. Op. cit. P. 18). См. также главу «Les Eaux» (Robert K. *Le fusain sans maître...* P. 84–85).

⁵⁷ «...un livre sans préface ou un homme qui serait sorti sans chapeau» (Ibid. P. 74).

⁵⁸ «...eaux transparentes et lumineuses» (Ibid. P. 43).



Ил. 17. Адольф Аппиан (Жак Бартемели). Рыбак на пруду у реки Эн. 1868–1870 гг. Тонированная бумага, уголь, черный мел. 54,9 x 97,2 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Хорошо видны выскобленные скребцом линии: горизонтальные блики на воде, света на растущих по берегам водоема травах

рулоном, тем же приемом, что и небо⁵⁹. Отражения рисовали бумажными и кожаными растушками, пробкой, ватой⁶⁰, вынимая света и блики скребцом или краем сформированного в виде плоского пласта хлебного мякиша.

Карл Робер очень рекомендует для изображения воды плоско обрезанную сердцевину бузины, т. к. ею возможно идеально равномерно распределять уголь, сливая все штрихи как бы в единый мазок⁶¹.

В угольном пейзаже светлое ясное небо обычно закладывали тряпкой. Ярко-синее – большим пальцем или ладонью, чтобы получить интенсивный тон. «Вибрации» воздуха обязательно изображали даже в ясном небе, делая это хлебным мякишем. Считалось, что сложно хорошо выполнить ясное небо, поэтому рекомендовалось рисовать облачное.

Художник должен был удачно взять тон земли, белую бумагу разрешалось оставлять только на самых ярких светах на камнях (не растениях). Требовалось изобразить взаимосвязь земли и растений. Листья деревьев, кустарников и трав

можно было разрабатывать лишь на первом плане, рисуя их не по отдельности, а «прикосновением». На втором плане разрешалось рисовать листву в светах и полутонах скребцом, работая в направлении ее движения. Для каждого вида деревьев использовалась индивидуальная техника изображения.

Тон воды должен был быть темнее тона неба. Считалось, что лучшее отражение в воде возникает при вечернем свете (По материалам руководства Robert K. Le fusain sans maître... Paris: Léon Berville, 1887)

⁵⁹ Ibid. P. 70.

⁶⁰ Ibid. P. 74–75.

⁶¹ Ibid. P. 74: «la moelle de sureau taillée à plat» (в руководствах на английском языке – «pith of the elder»). Море закладывали довольно сильным тоном бумажной растушкой, пену на гребнях волн вынимали хлебным мякишем (Ibid. P. 92).



Ил. 18. Складной скребец с лезвием в форме скальпеля. Конец XIX – начало XX в. Франция. Сталь, латунь, дерево. Клеймо производителя отсутствует.

Такая конструкция скребцов рекомендована Карлом Робером как самая удобная для рисовальщиков

более темные «удары» – глубокие тональные камертоны пейзажа. Так и в многослойной акварели для проработки деталей первого плана художник применял скребцы и маленькие щетинные кисти. В акварельном пейзаже только на первом плане писали самыми твердыми жесткими щетинными кистями, которые впитывают очень мало воды и много краски. Щетиной выполняли сочные, плотные, энергичные фактурные мазки, которые невозможно делать мягкими кистями⁶⁵.

Скребцом или перочинным ножом проскрестили тонкие светлые детали на первом плане (см. ил. 17). В любой классической технике живописи и графики именно первый план – зона максимальных контрастов, мелких «острых» деталей, при этом единственная зона, где и в акварели, и в угольном рисунке художнику разрешалось активно работать с зерном бумаги, выявляя его⁶⁶.

Скребец (скоблilка, гратуар), перочинный нож

«Для проведения тонких светлых штрихов служит стальная скоблilка и лезвие перочинного ножичка»⁶⁷. В XIX веке скребец входил в стандартный перечень материалов масляной⁶⁸, пастельной⁶⁹, акварельной⁷⁰ живописи и угольного рисунка⁷¹ как инструмент, которым рисуют тончайшие линии и хирургически точно обрабатывают отдельные тона⁷². «Это просто волшебный инструмент, если им управляет твердая и опытная рука...»⁷³ Скребец включают в перечень инструментов рисунка мягкими материалами авторы лучших французских учебников угольного рисунка *Maxime François Antoine Lalanne*, *Auguste Allongé*, *Karl Robert*, *Gustav Fraipont*, *Étienne Dubois*.

Детали ближнего плана. Самые яркие света и глубокие темные тени

На завершающих этапах шла окончательная проработка мелких деталей первого плана с особым вниманием к наиболее сильным из них, для чего использовались остро очиненные итальянские карандаши⁶², глубокие-черные литографские карандаши, металлические скребцы⁶³, перочинные ножи⁶⁴, бумаженные жгуты (для выработки освещенных зон).

Именно на завершающих этапах угольного рисунка в ход шли самые твердые, маленькие, острые инструменты и материалы. Этими инструментами и материалами прорабатывались самые светлые детали и наи-

Тонким острием скребца на папье-пелле виртуозно процарапывали каллиграфически точные, тонкие как волос белые линии (ил. 10). Работая лезвием плашмя, получали света с мягкими касаниями. Та же техника работы использовалась и в угольном рисунке: острием вырезали тонкие линии, лезвием плашмя обрабатывали полутона⁷⁴. Скребец считался отличным инструментом для детализации средних тонов на участках, где растушка и жгут «неповоротливы», например в деталях листвы деревьев центрального плана, светлых трав и кустов первого плана⁷⁵.

Авторы руководств XIX века как наиболее удобный рекомендуют скребец в форме скальпеля со складным или неподвижно зафиксированным лезвием (ил. 18). Его острием легко молниеносно проводить тончайшие выразительные линии, прорабатывать самые delicate касания, а длинной стороной лезвия проходить широкие поверхности. Скребец должен быть идеально заточен, иначе после фиксации рисунка на «разлохмаченных» тупым лезвием участках бумаги появятся пятна⁷⁶.

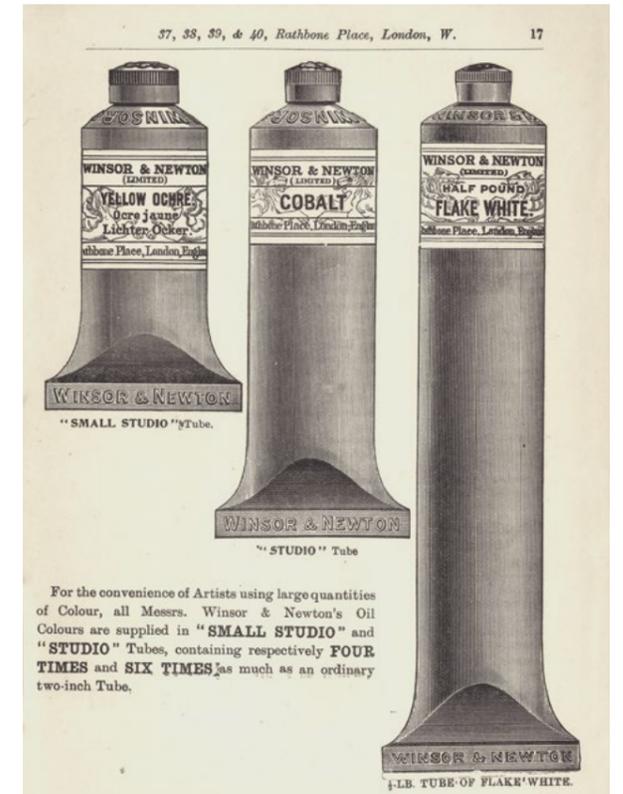
Приемы удаления избытка угля

Для смахивания лишнего угля (на всех этапах работы – начиная с линейного рисунка и до завершающих штрихов) использовалась большая «кисть-флейца». Стертый ею уголь аккуратно сдували с бумаги⁷⁷. «Флейца служит в тех случаях, когда художник хочет снять краску с некоторых мест рисунка, при этом надо наклонить бумагу, чтобы смахиваемая краска не попала на другие части рисунка»⁷⁸. «Скоблilка [скребец] служит для той же цели, но в малом виде»⁷⁹.

Существовал и еще один способ применения в рисунке кистей для живописи: разрешалось использовать более или менее увлажненную кисть для обобщения листвы деревьев, делая это с огромной умеренностью и аккуратностью⁸⁰.

Яркие световые удары

При необходимости ввести максимально блестящие яркие света рекомендовались акварель с белилами, белый мел или масляная краска (!): смесь белил и кадмия желтого или желтой охры (чтобы получить



Ил. 19. Масляные краски в тубиках: желтая охра, кобальт, свинцовые белила. Гравюра из недатированного каталога Winsor & Newton конца XIX – начала XX в. (с. 17), воспроизведенная в худшем качестве в каталоге Winsor & Newton 1910 г. (с. 17)

одновременно и ярко-светлый, и теплый тон)⁸¹. Схожий прием живописи наиболее ярких светов существовал в акварели, выполнялся он в два этапа: 1) густо положить белила, просушить их, 2) быстро, не растворив белила, нанести прозрачную лессировку. Это делалось, чтобы не потерять теплоту и яркость желтых, что неизбежно в их смесях с белилами. Теплый золотистый свет – общее правило классической живописной традиции (вспомним «золотого» Рембрандта).

Цветные карандаши, пастель

При выработке последних слоев допускалось введение цветных карандашей и пастели⁸² в монохромный рисунок соусом, углем и итальянским карандашом.

62 Обтачивались на «стеклянной бумаге» (наждаке) (Краски и живопись... С. 130). «Мел и итальянский карандаш необходимо... чинить по возможности тонко, но делать это надо в обратную сторону, т. е. от острого конца к себе» (Фелькер И. В. Указ. соч. С. 2).

63 Другие названия – «скоблilка» (Краски и живопись... С. 130); «гратуар» (от фр. *grattoir*).

64 Перочинный нож – вариант замены скребца.

65 Кассань А. Руководство к рисованию акварелью / Пер. с фр. О. Кочетовой. 2-е изд. СПб., 1893. С. 19.

66 Allongé A. Op. cit. P. 21. Например, прием для изображения мокрого освещенного песка на побережье: легко вести по бумаге углем или итальянским карандашом так, чтобы выявить ее зерно (Robert K. Le fusain sans maître... P. 92). В акварели существовал подобный способ выявления фактуры бумаги – живопись сухой кистью на первом плане пейзажа.

67 Краски и живопись... С. 113.

68 «Для соскабливания живописи, если надо удалять мешающие шероховатости, употребляют так называемые гратуары». «Формы... очень разнообразны...» (Искусство для всех. Школа рисования, живописи и прикладного искусства / Под ред. проф. А. В. Маковского и Вадима Лесового; при участии: И. Е. Репина [и др.]. В 8 т. СПб., [1914?]-ценз. Т. 6. [1915?]. С. 78). Там же на с. 77 опубликована гравюра с изображением скребца для масляной живописи.

69 Автор классического руководства по технике пастели *Frédéric Auguste Antoine Goupil* (1817–1878) посвящает технике работы со скребцом отдельную краткую главу «De l'emploi du grattoir» (Goupil F. A. A. Le Pastel simplifié et perfectionné. Paris, [s. a.]. P. 47). В список инструментов и материалов для работы пастелью он включает, в частности, растушки из серой бумаги, черные и красные карандаши *Conté* № 3, сангину, черный соус (*de la sauce noire*), уголь (*fusain*), скальпель-скребец (*un couteau-grattoir*) (Ibid. P. 16).

70 См. главу «Скребец» в: Кассань А. Указ. соч. С. 51–52; Cassagne A. Traite d'aquarelle. Paris, 1875. P. 53.

71 «Le grattoir joue un grand rôle dans le dessin au fusain... <...> Un bon grattoir, un bon canif, sont deux instruments indispensables aussi» (Fraipont G. Op. cit. P. 19).

72 «...il sert à obtenir des tons demi-clairs dans le détail de l'exécution, là où l'estompe et le tortillon ne donneraient pas assez de finesse» (Robert K. Le fusain sans maître... 45). О приемах работы скребцом см. также: Fraipont G. Op. cit. P. 19–20; Allongé A. Op. cit. P. 15.

73 Кассань А. Указ. соч. С. 51.

74 Последовательность работы в этом случае такова: накладывается темный тон, затем в нем выбирается полутон развернутым плашмя лезвием скребца (Robert K. Le fusain sans maître... P. 74).

75 Ibid. P. 72, 46; Allongé A. Op. cit. P. 28.

76 Robert K. Le fusain sans maître... P. 46.

77 Краски и живопись... С. 130.

78 Там же.

79 Там же.

80 Robert K. Le fusain sans maître... P. 86–87.

81 Ibid. P. 98.

82 В каталоге Дациаро 1912 года – «лучшие мягкие пастельные карандаши фабрики Лефран в Париже» (Прейс-Курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 40).

Обратная и прямая фиксация

Рисунок мягкими материалами необходимо закреплять (фиксировать), чтобы он не стирался. В XIX веке это часто делали с оборота листа, насыщая бумагу раствором шеллака в спирте. Спирт «как иголка нитку» (удачное выражение А. Н. Овчинникова) вытягивает за собой растворенный в нем шеллак на лицевую сторону листа, и шеллак «подхватывает» снизу, закрепляет частицы угля. Этот прием фиксации отличается от современного. Сегодня закрепляющий раствор наносится на поверхность рисунка, пропитывая все его слои, тона заметно темнеют и грубеют, теряют бархатистую нежную фактуру.

Работа с оборота бумаги – один из «канонических» приемов художников-классиков, который сегодня забыт. Так, натянутую на подрамник или стиратор акварельную бумагу смачивали с оборота, чтобы получить эффект влажного мазка, мягкой вплавленности всех слоев акварели при сохранении полного контроля над краской (что невозможно, если смачивать бумагу с лица). Миниатюру прописывали с оборота, используя эффект полупрозрачности тонкой пластины слоновой кости. Этот прием использовал и Тернер, работая

интенсивным красным на обороте выполненных на тонкой белой бумаге акварельных пейзажей.

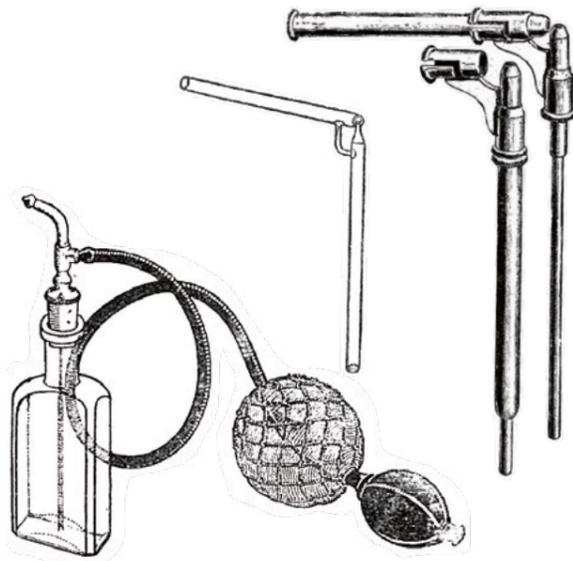
Фиксирование угольного рисунка с оборота было возможным и удобным благодаря тому, что бумага натягивалась на подрамник или стиратор⁸³. «Кроме досок употребляются так называемые стираторы, т. е. рамки различных образцов, на которых сложенный лист бумаги ущемляется всеми четырьмя краями»⁸⁴.

Разнообразные рецепты обратного фиксирования описывает немецкий автор Фелькер: рисунок «...впрыскивают с обратной стороны так называемым фиксативом (раствором шеллака в спирту)⁸⁵ или обливают молоком с водою и, дав последнему стечь, просушивают... на воздухе. Можно также употреблять кофе с небольшим количеством молока и сахара или пиво. Молоко с водою вовсе не оставляет следа, кофе с молоком придает рисунку чрезвычайно нежный и красивый тон, пиво же дает едва заметную окраску»⁸⁶.

Помимо обратного применялось прямое фиксирование⁸⁷: на лицевую сторону рисунка при помощи пульверизатора в несколько слоев наносили закрепляющий состав⁸⁸.

Вот как описывает изготовление спиртового фиксатива и прямое фиксирование российское издание 1915 (?) года: «Эта жидкость [фиксатив] имеется в продаже во всех художественных магазинах, но гораздо выгоднее ее самому делать. Берется обыкновенный шерлак [шеллак] белый, толчется и наливается спиртом, ставится в теплое место; через несколько дней, процедив через тряпку, профильтровывают его через фильтровальную бумагу. Лучше же всего и дешевле употреблять простую белую политуру, которую можно получить в любой москательной лавке. Пульверизовать ее надо в том виде, в каком она продается. (Лучший [пульверизатор] – на рис. слева, но пульверизаторы этой формы делаются за границей и не везде имеются в продаже)»⁸⁹ (ил. 20).

В фундаментальном труде Д. И. Киплика «Техника живописи» описаны водные и спиртовые фиксативы для рисунка мягкими материалами: коровье молоко, желатиновый, казеиновый фиксативы, белый шеллак и спирт и др.⁹⁰



Ил. 20. Пульверизаторы для прямой фиксации пастели и рисунка. Иллюстрации из: «Искусство для всех. Школа рисования, живописи и прикладного искусства», 1915 (?) г. (с. 76)



Ил. 21. В отделениях этюдника Winsor & Newton для рисунка мягкими материалами: черные итальянские карандаши Conté à Paris, цветные карандаши, кожаная растушка, пробирка с соусом Conté à Paris, белый мел. Конец XIX – начало XX в. Лондон, Париж

Глубокие тени

Если после фиксации обнаруживалось, что тени пейзажа недостаточно глубоки, они наносились повторно самым темным из черных карандашей (например, литографским⁹¹), проработанные участки снова фиксировались.

Завершающая лессировка

После или между последовательными фиксированиями рисунка мог использоваться еще один чисто живописный прием: завершающая лессировка. Выполнялась она соусом. Этот прием абсолютно подобен финальной лессировке в масляной и акварельной живописи, ее функции – обобщение пейзажного мотива, смягчение всех его деталей, получение эффекта воздушности.

Итак, рисунок пейзажа мягкими материалами велся от паровидных небес, наложенных покрытым черной пылью тканевым рулоном, до фактурной земли с проштрихованными глубоко-черным карандашом и процарапанными скребцом резкими и острыми деталями первого и центрального планов.

Очевиден принцип работы художника: не насиловать материал, но глубоко понять его природу, его возможности и «продемонстрировать» в рисунке все их богатство, весь спектр. Пожалуй, этим классический подход к живописным и графическим техникам более всего отличается от современного. Современный художник, как правило, использует не весь арсенал возможностей материала, типичный пример – однослойная акварель на мокрой (даже не влажной, а именно мокрой) бумаге. Не менее упростились, примитивизировались и техника рисунка мягкими материалами.

Сегодня неясны перспективы дальнейшего существования академической художественной школы, востребованности традиционного изобразительного искусства. Тем художникам, которые работают в традиционных техниках, наработки классиков могут быть крайне полезны. В любом случае сведения о наиболее сложных по приемам и арсеналу материалов техникам рисунка необходимы для более глубокого и полного понимания того, каким образом созданы шедевры музейных коллекций.

⁹¹ «Le crayon lithographique permet de faire certains noirs intenses après la fixation» (Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 37).

⁸³ «Le fixatif réellement supérieur est celui composé de gomme laque et d'alcool» (Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 36). См. также главу «Le Stirator» (Robert K. Le fusain sans maître... P. 33–34); Allongé A. Op. cit. P. 25.

⁸⁴ Краски и живопись... С. 121–122, глава «Акварель и пастель».

⁸⁵ «...les fixatifs étant à base d'alcool» (Fraipont G. Op. cit. P. 24).

⁸⁶ Фелькер И. В. Указ. соч. С. 4.

⁸⁷ «Fixage direct» с использованием пульверизатора. О фиксировании см. также: Fraipont G. Op. cit. P. 23–27.

⁸⁸ Искусство для всех. Школа рисования... С. 76.

⁸⁹ Там же. С. 76.

⁹⁰ Киплик Д. И. Техника живописи. М., 2002. С. 172–173. См. также каталог Дациаро 1912 года: «фиксатив для углей и карандашей» (Прейс-Курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 39); фиксативы для пастели: Jozan S. Op. cit. P. 54–55.

ПРИЛОЖЕНИЕ

МАТЕРИАЛЫ РИСУНКА УГЛЕМ, САНГИНОЙ И МЕЛОМ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

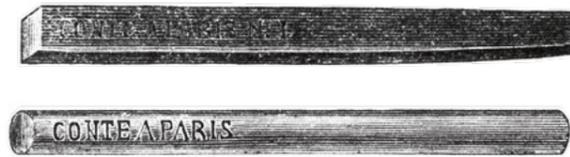
Чтобы получить достаточно полное представление о графических техниках в XIX – начале XX века, важно располагать по возможности исчерпывающей информацией о наборе инструментов и материалов рисунка, традиционного для рассматриваемого периода. Несмотря на развитие промышленности в XX–XXI столетиях, ассортимент материалов для рисунка углем, мелом и сангиной со временем обеднился, а технические приемы примитивизировались. Но эти изменения не отражены в музейных каталогах, которые, как правило, предельно кратко описывают материалы рисунка любого периода: «бумага», «уголь», «сангина», «мел», «итальянский карандаш» и т. п.

Между тем, возможно реконструировать технику рисунка мягкими материалами достоверно и достаточно полно по созданным в тот период руководствам для художников и самоучителям для любителей, прежде всего учебникам *Maxime François Antoine Lalanne* (1827–1886), *Auguste Allongé* (1833–1898), *Karl Robert* (1848–19--), *Gustav Fraipont* (1849–1923)¹. Крайне важно, что сведения из этих книг 1873, 1874, 1875, 1897 годов издания совпадают с данными каталогов производителей и поставщиков художественных материалов в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Санкт-Петербурге, Москве, Казани за период с 1851 по 1913 год.

Пользуясь вышеназванными источниками как основными, автор статьи провел поиск антикварных материалов и инструментов рисунка на международной торговой площадке eBay (eBay.com, eBay.fr, eBay.de, eBay.it), которая объединяет интернет-магазины Европы, США, Канады и Австралии – стран, где искомые материалы активно использовались художниками и любителями. В ходе поиска обнаружилось, что антиквары знают о традиционных материалах графики больше, чем искусствоведы

и художники, и, как правило, в описаниях своих товаров приводят достоверную и зачастую развернутую информацию о продаваемых раритетах. Исключением стал случай, когда скребец для акварели и рисунка продавался в разделе старинных медицинских инструментов в качестве хирургического скальпеля.

Ниже приводятся сводные данные по ассортименту товаров для работы в рассматриваемой технике, проиллюстрированные сканами гравюр из антикварных каталогов и фотографиями инструментов и материалов рисунка углем, сангиной и мелом второй половины XIX – начала XX века.



Ил. 22. Итальянский карандаш производства «Контé» [Conté à Paris]: квадратный в сечении и круглый. Гравюра из прейскуранта магазина Ключникова в Казани, 1898 г. (с. 84)

Ил. 23. Скребец с симметричным лезвием в форме пламени свечи. Фирма *Lepin A Lyon*. XIX в. Лион. Сталь, латунь, черное дерево. Клейма: *LEPIN A LYON* под мужским профилем; неизвестного мастера. Скребец лежит на замшевой палитре для работы растушкой, рядом – итальянские карандаши. На каждом карандаше – штамп производителя *Conté à Paris* и номер (№ 1 – твердый, № 2 – мягкий карандаш)



¹ Подробный перечень инструментов и материалов рисунка углем приводится также в приобретенной автором на eBay антикварной книге *Étienne Dubois Le Fusain*, изданной в Париже без указания даты публикации.

Соус

Velours à sauce; sauce; sauce noir; sauce de fusain; fusain pulverize; velourssauce (фр.)

Pulverized charcoal; stumping chalk (англ.)

Закрывающаяся пробкой стеклянная пробирка с «бархатным соусом» *velours à sauce* производства *Conté à Paris* (Франция) из набора материалов для угольного рисунка английской фирмы *Winsor & Newton*. Последняя четверть XIX – начало XX века (ил. 24).

Д. И. Киплик пишет: «Соус есть один из видов пастели. <...> Продается он в виде черных цилиндрических столбиков, завернутых в оловянную бумагу. Рисование соусом ведется двояким путем – сухим и мокрым» (Киплик Д. И. Указ. соч. С. 169).

В рисунке пейзажа мягкими материалами соус применялся прежде всего для изображения неба, подкладок и ретушей-«лессировок» («La sauce de fusain, ou fusain pulvérisé, est en usage depuis quelque temps pour les ciels, les fonds et les retouches». *Robert K. Le fusain sans maître...* P. 37). Лучший сорт соуса в XIX веке – производства *Conté* (Франция). Художники делали этот материал и самостоятельно, используя собранную при очинке угольных карандашей черную пыль: «...вам часто придется чинить ваши карандаши; так чтобы порошок от них не сыпался на стол или на пол, вы сделайте себе небольшую коробочку и чините в нее» (*Эренберг К., Ричель Г. и др.* Указ. соч. С. 196–197).

В каталоге лондонской фирмы *Winsor & Newton* 1851 года соуса нет. Соус в стеклянной пробирке и оловянной фольге (*Stumping Chalk "Velours à sauce", in glass bottles; in tinfoil*) включен в каталоги *Winsor & Newton* 1884 и 1888 годов (*Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Water Colour Painting, Pencil, Chalk, Architectural Drawing, &c, &c. London, 1884. P. 47; Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Water Colour Painting, Pencil, Chalk, Architectural Drawing, &c, &c. London, 1888. P. 34*).

В лондонском и нью-йоркском каталоге *Winsor & Newton* 1910 года соус фигурирует под несколько иным названием *Conté Stumping Chalk, in Glass Bottles, in Tinfoil* (*Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Oil and Water Colour Painting, Pencil, Chalk, and Architectural Drawing, &c. London; New York, October 1910. P. 46*).

Интересно, что во всех перечисленных случаях английская компания, лидирующая мировой производитель и поставщик высококачественных художественных материалов, продает соус именно французского производства. И в 1949 году *Winsor & Newton* по-прежнему предлагает покупателю французский соус *Conté*, трех цветов (черный, сепию и сангину): «Conté crayon sauce – Black, Sepia, Sanguine» (*Artists' Colors and Materials of Finest Quality. New York, 1949. P. 72*).

В 1888 году московский магазин Брокмана включает соус в список «принадлежностей рисовального класса» (Каталог рисунков и моделей Берлинского художественного магазина Ю. Ф. Брокман, сентябрь 1888. М., ценз. 1888. С. 23). В изданном в 1891 году в Петербурге пособии для художников упоминается «...черный порошок – так называемый соус (sauce noir)» (Краски и живопись... С. 130).

В 1896 году в Петербурге и Москве магазин Дациаро продает «саус [именно «саус»] бархатный в палочках» (Прейс-курнт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро. М., 1896. С. 38).



Ил. 24. Соус. Надписи на этикетке: по окружности – *CRAYONS CONTÉ à PARIS*; по диагонали – *VELOURS à SAUCE*

В 1898 году магазин Ключникова в Казани включает соус в перечень материалов для рисунка (Прейс-курнт отделов: фотография, живопись, рисование, черчение и новосты: графофоны / Магазин В. М. Ключникова. Казань, 1898. С. 84).

Этюдник для угольного рисунка

Компания *Winsor & Newton* в своих каталогах 1888 и 1910 годов публикует одну и ту же гравюру и дословно повторяющееся описание этюдника с набором для рисунка мягкими материалами *Thumb-Hole Palette Chalk Box for students, schools of art, etc.* (*Winsor & Newton's Catalogue...* 1888. P. 35; *Winsor & Newton's Catalogue...* 1910. P. 47):

«The Lid of this box is covered inside with Chamois Leather, which forms a Stumping Palette, and the thumb-hole is arranged to allow the Box being held on the hand as easily as an ordinary Palette. The Box contains – Four each Nos. 1, 2, and 3 Square Black Conté Crayons; Two each Nos. 1 and 2 Lemoine's Round White Crayons; a Bottle of Stumping Chalk (Velours à Sauce); Two White Paper Stumps; One No 2 White Leather Stump; Four each White and grey Tortillons and a Portcrayon».

«Для студентов, художественных школ и т. д.» десятилетиями продавались эти маленькие этюдники с отверстием на дне для большого пальца (чтобы ящичек было удобно держать в руке, как палитру для живописи). Изнутри их крышка обтянута замшей – это палитра для работы растушкой. В секциях этюдника: черные карандаши *Conté* квадратного сечения [английская фирма включает в свои наборы для угольного рисунка карандаши именно французского производства] №№ 1, 2, 3 (каждого по четыре штуки); круглый белый мел *Lemoine's* №№ 1 и 2 (по две штуки); закрывающаяся пробкой стеклянная пробирка с соусом (*Velours à Sauce*) французского производства;

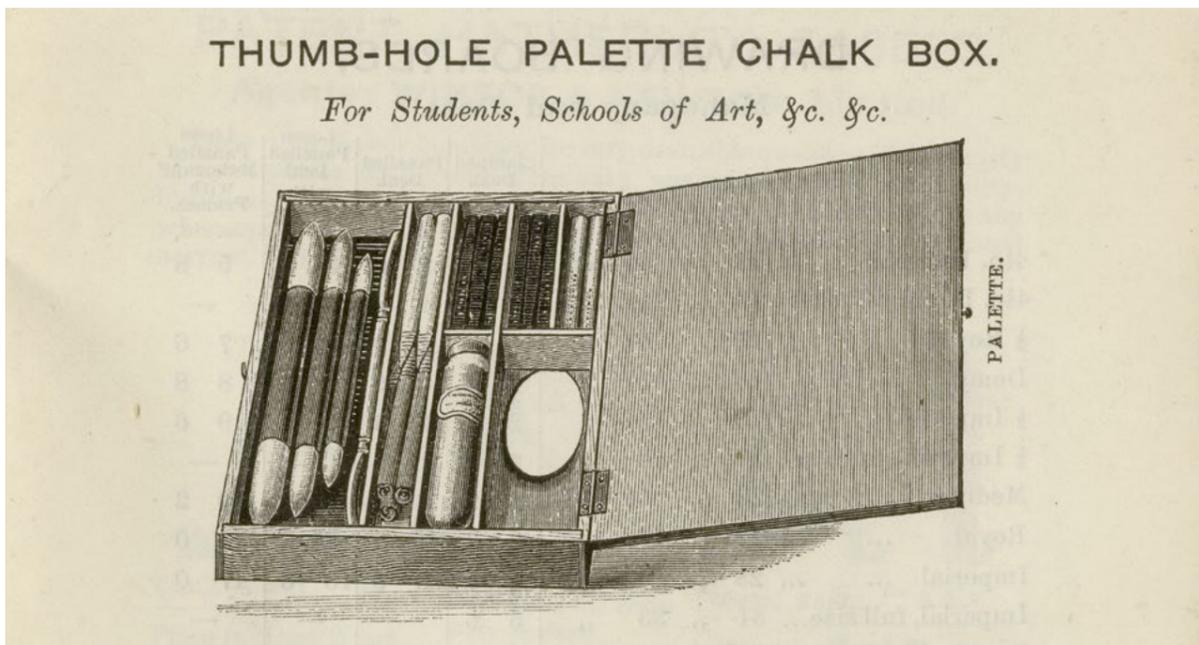


Ил. 25. Этикетка с логотипом Winsor & Newton на этюднике для рисунка углем. Конец XIX – начало XX в. Лондон

две бумажные растушки; одна кожаная растушка № 2; по четыре белых и серых бумажных жгута и рейсфедер – металлическая ручка-зажим для фиксации угля и мела. Подобные этюдники для работы в технике рисунка мягкими материалами продавались и заполненные, и пустые.

В нью-йоркском и лондонском каталоге Winsor & Newton 1910 года помимо этюдников для угольного рисунка предлагаются обтянутые замшей овальные палитры для работы растушкой (*Stumping Palettes, oval, lined Chamois Leather*) и «The “Handy” Chalk Box» – ящичек с материалами для рисунка углем. Его выдвижная крышка-палитра изнутри обтянута замшей, в отделениях ящичка – карандаши Conté (шесть черных и четыре белых); палочка соуса; две белых бумажных растушки; шесть жгутов; бронзовый рейсфедер и графитный карандаш (Winsor & Newton's Catalogue... 1910. P. 46–47).

Ил. 26. Этюдник для рисунка углем. Гравюра из каталога Winsor & Newton 1888 г. (с. 35)



Ил. 27. Растушки из серой бумаги. Конец XIX – начало XX в. Западная Европа

Растушка, растушевка

Estompe (фр.). *Stump* (англ.)

Французский поставщик художественных материалов, издатель учебных пособий по угольному рисунку Léon Berville включает в перечень необходимых для работы в этой технике инструментов растушки из серой (ил. 27) и белой бумаги, из кожи и пробки, сердцевинки бузины и шелка, а также плоскую растушку («заячью лапу»), вату и трут (*Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 38*).

Растушка – стандартный инструмент и в классической пастельной живописи. Для проработки небольших поверхностей в пастели использовались растушки из пробки, сердцевинки бузины и маленькие растушки из бумаги (тортильоны): «d'estompes de liège ou de papier gris roulé que l'on nomme tortillons, où... d'estompes de moelle de sureau», для больших плоскостей – ватные тампоны: «tampou de coton» (*Jozan S. Op. cit. P. 45*).

Карл Робер сообщает в своем руководстве по угольному рисунку, что наиболее употребительные растушки – бумаж-

ные и кожаные (*Robert K. Le fusain sans maître... P. 41–42*). В каталоге Winsor & Newton 1851 года представлены «самые разнообразные» растушки из кожи, бумаги и пробки: *Stumps, Leather, Paper, and Cork, in great variety* (Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Water Colour Painting, Pencil, Chalk, Architectural Drawing, &c, &c. London, 1851. P. 24). В каталоги этой же фирмы 1884 и 1888 годов включены кожаные и бумажные растушки разных размеров (Winsor & Newton's Catalogue... 1884. P. 62; Winsor & Newton's Catalogue... 1888. P. 40). В лондонском и нью-йоркском каталоге Winsor & Newton фирмы 1910 года представлены растушки Conté из белой кожи и замши №№ 1–8: *Conté Leather Stumps (White or Chamois Leather)*, бумажные растушки Conté из серой и белой бумаги №№ 1–8: *Conté Paper Stumps (Gray Paper, White Paper №№ 1–8)* (Winsor & Newton's Catalogue... 1910. P. 48).

В 1891 году изданное в Петербурге руководство для художников перечисляет различные сорта растушек: «свернутые из серой бумаги, бузиной сердцевинки, замшевые и пробковые» (Краски и живопись... С. 130).

В 1896 году в Петербурге и Москве магазин Дациаро включает в свой преискурант «растувешки бумажные, замшевые, сердцевинные [из сердцевинки бузины]» (Преис-курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро... 1896. С. 38).

В 1912 году в Москве магазин Дациаро предлагает «растувешки из серой бумаги: (тонкая, средняя, толстая); кожаные; из сердцевинки [из сердцевинки бузины]» (Преис-курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 39).

Ко второй половине XX века ассортимент растушек изменяется. См., например, изданный в 1949 году нью-йоркский каталог фирмы Winsor & Newton. В него вошли только серые бумажные растушки французского производства, №№ 1–8 (*Artists' Colors and Materials... P. 71*).

Плоская растушка

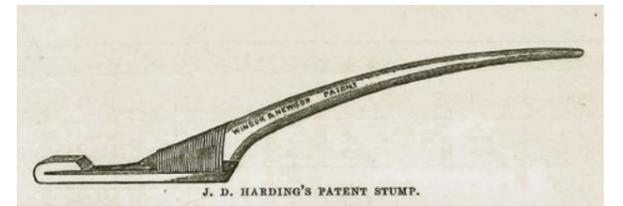
Patte-de-lièvre, patte de lièvre, estompe plate (фр.)

J. D. Harding's Patent Stump (англ.)

Единственное изображение плоской растушки, которое удалось обнаружить автору статьи – гравюра в каталоге, приплетенном к изданному Winsor & Newton руководству по перспективе (*Penley A. The Elements of Perspective. London, 1879. P. 44*) (ил. 29). Это запатентованная плоская «растушка Гардинга»: *J. D. Harding's Patent Stump* с выгнутой ручкой и эластичной «ногой» из обтянутого кожей китового уса, т. е. плоская гибкая кожаная растушка. Winsor & Newton рекомендуют ее для работы всей площадью плоской поверхности и рисования линий. Но обычно плоские растушки предназначались исключительно для изображения в пейзаже достаточно больших поверхностей, плоскостей: «L'estompe plate, dite à patte de lièvre, est assez commode pour obtenir un ton uniforme sur une surface un peu large; on en fait usage surtout pour les réflexions dans les eaux» (*Robert K. Le fusain sans maître... P. 41*). См. также: «...largement ces valeurs avec le fusain et vous modelez avec une estompe plate de papier, dite patte-de-lièvre, qui donne des tons d'une souplesse extrême ...» (*Lalanne M. F. A. Le Fusain. Paris, 1875. P. 13*).



Ил. 28. Замшевые растушки в обертках из тонкой цветной кожи. Конец XIX – начало XX в. Западная Европа



Ил. 29. Плоская растушка Гардинга из каталога Winsor & Newton 1879 г. (с. 44)



Ил. 30. Жгут из серой бумаги. Конец XIX – начало XX в. Западная Европа

Тортильон, жгут

Tortillon (фр.). *Tortillon; spill* (англ.)

В каталоге фирмы Winsor & Newton 1888 года жгуты фигурируют под названием «тортильоны, или маленькие бумажные растушки»: «Tortillons, or small Paper Stumps» (Winsor & Newton's Catalogue... 1888. P. 40). В лондонский и нью-йоркский каталог этой же фирмы 1910 года включены *Conté Tortillons*: жгуты лучшего качества из серой бумаги (одного размера), белой бумаги (двух размеров), папиросной бумаги (*tissue paper*), а также жгуты второго сорта из белой бумаги (Winsor & Newton's Catalogue... 1910. P. 48).

В 1912 году в Москве магазин Дациаро продает «Тортильоны из серой бумаги № 1, 2, 3» (Преис-курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 39).



Ил. 31. Деревянный уголь в деревянной коробке «DESSIN» («Рисунок»). Начало XX в. Франция

Уголь, рисовальный уголь Fusain (фр.). Charcoal (англ.)

Рисовальный уголь (ил. 31, 32) изготавливали из различных пород дерева – бересклета, ивы, винограда, резеды, дуба, липы («Charbons de bois de saule, de chêne, de vigne...» (Jozan S. Op. cit. P. 38), «больших и маленьких кустарников»: *le gros buisson, le petit buisson* (Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 34). О разновидностях рисовального угля см. главу «Les Fusains» руководства Карла Робера по угольному рисунку (Robert K. Le fusain sans maître... P. 35–37). Как лучший Робер рекомендует сорт R. G. M. Неясно, что это за уголь, о чем еще в 1880 году пишет переводчица книги Робера на английский язык *Elizabeth Haven Appleton* (Robert K. Charcoal Drawing without a Master / Translated from the 4th edition by Elizabeth Haven Appleton. Cincinnati, (OH), 1880. P. 43). См. также: «fusain marque R. G. M.», «ce fusain est recommandé par M. Karl Robert» (Fraipont G. Op. cit. P. 38).

Для рисования мелких деталей Робер советует использовать уголь из резеды: *mignonnette* (фр., англ.), т. к. он тверд и поэтому не ломается под нажимом руки художника. При работе растушкой уголь из резеды обеспечивает самые мягкие серые тона на дальнем плане пейзажа. (Robert K. Le fusain sans maître... P. 35). Неплох, согласно Роберу, венецианский уголь, но он значительно дороже.

Уголь венецианский. (*Fusain vénitien* (фр.). *Venetian charcoal* (англ.)) Картонная коробочка с «экстра твердым»



Ил. 32

венецианским углем производства *Berville* (ил. 32). Конец XIX – первая половина XX в. Париж.

Помимо Робера, венецианский уголь рекомендует художникам французский издатель руководств по угольному рисунку, поставщик материалов для этой техники *Léon Berville* (Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 34), данный сорт упоминает и Фрэпон в главе «Le fusain» своего руководства по рисунку (Fraipont G. Op. cit. P. 38).

Léon Berville сообщает, что *fusain vénitien* – особым образом обожженная древесина. Он очень тверд, поэтому им удобно работать, остро очинив кончик, что невозможно при использовании мягких сортов угля («*Le fusain pour le trait, dit vénitien, d'une carbonisation spéciale, offre des bâtons très-réguliers, d'une texture assez ferme, qui permet d'obtenir la point la plus fine.*» Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 34). В 1896 году в Петербурге и Москве магазин Дациаро продает «уголь для рисования венецианский №№ 4» (Прейс-курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро... 1896. С. 38).

Карл Робер рекомендует рисовальщикам углем и некую «ручку метлы»: *le manche à balai*. Плоско очиненная «ручка метлы» используется для рисования небес и равномерных тонов на широких поверхностях (Robert K. Le fusain sans maître... P. 36). Этот сорт угля упоминает в своем руководстве и Фрэпон, уточняя, что диаметр палочек *le manche à balai* – два-три сантиметра (Fraipont G. Op. cit. P. 38). Неясно, из какой древесины изготавливали ручки для метел во Франции – об этом пишет в 1880 году переводчица руководства Робера: «Rather indefinite, as we do not know from what kind of wood broom handles are made in France» (Robert K. Charcoal Drawing without a Master... P. 43). Переводчица также поясняет, что *fusain* (фр.) – это *Spindle-tree, Prickwood* (английские названия бересклета, или веретенового дерева).

В каталоги *Winsor & Newton* 1884 и 1888 годов включен разнообразный уголь в связках (пачках) и коробках, различных размеров и качества. Отдельно упоминается только виноградный: *Vine* (Winsor & Newton's Catalogue... 1884. P. 48; Winsor & Newton's Catalogue... 1888. P. 34). В лондонском и нью-йоркском каталоге *Winsor & Newton* 1910 года также присутствует уголь разнообразного качества и размеров: «Charcoal, in Bundles and in Boxes, various sizes and qualities» (Winsor & Newton's Catalogue... 1910. P. 46).

В 1898 году в Казани Ключников продает «Уголь для рисов.: простой, Вфк. № 1, 2 и 3, Гартмут, уголь французский из натуральной ветки» (Прейс-курант отделов... С. 84–85).

В 1912 году в преискурант московского магазина Дациаро включены: «Лучший французский уголь для рисования»: «уголь “Венецианский” лучшего качества, твердый»; «очень мягкий», «мягкий», а также «уголь прессованный» (Прейс-курант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 39).

Итальянский карандаш

Киплик начинает главу своей книги о технике живописи и рисунка «Французский карандаш» такими словами: «Карандаши этого рода называются французскими, а также итальянскими... Итальянский карандаш натурального

происхождения состоит из черного глинистого сланца». Другое его название – черный мел (Киплик Д. И. Указ соч. С. 168) (ил. 33).

Природный черный мел низкого качества веками использовали строители, плотники, каменщики, лучшими его сортами работали художники. Натуральным мелом удобно рисовать, проведенные им линии тонки благодаря плотной «сцепленной» структуре материала. Штрихи природного черного мела значительно отличаются от неплотных пылевидных линий искусственного угля или рыльчатых линий угля древесного (Watrous J. Op. cit. P. 104, 106).

«...прежде, да большей частью и теперь работают преимущественно немецким карандашом»; «...хороший немецкий карандаш темносероочерный, зернист и ...проводящий легко черту: сложение его листовое, как сланцевого камня». «Он продается довольно большими кусками, которые уже разрежете на более тонкие кусочки; лучше всего, если получите кусочки длиной в 3–4 дюйма [7,62–10,16 см]» (Эренберг К., Ричель Г. и др. Указ соч. С. 197). Высыхая, карандаш из сланца становится хрупким и ломким, поэтому его хранили в погребе или в земле, например в цветочном горшке (Там же. С. 201).

«Красивее же немецкого карандаша однакож черный итальянский, преимущественно римский карандаш». Он немного темнее немецкого и также представляет собой натуральный черный мел. «Предметы, им нарисованные, имеют совершенно черный тон, между тем как рисунок, сделанный немецким карандашом, несколько туманен, что сообщает его тону особенную нежность. Римский карандаш так тверд, что он притупляет даже стальную пилку» (Там же. С. 197–198).

Испанский карандаш – пепельный с серебристым отблеском, очень жирен, на белой бумаге дает необыкновенно нежный рисунок (Там же. С. 198–199).

Ил. 9, 21, 22, 23, 34. Карандаш *Conté à Paris*

«Но самого черного цвета бесспорно черный французский карандаш. <...> Этим карандашом рисовать чрезвычайно приятно; он дает земные, но не резкие черные тени..., сообщает рисунку очень приятную прозрачность и отчетливость». Французский карандаш несколько резок в полутенях и легких тонах, имеет горячий бурый тон. Французский карандаш – не природный мел, но искусственно приготовленный. «Обыкновенно он продается в 3 номерах; первый самый твердый. Лучшим французским карандашом признается карандаш Конте [*Conté*] в Париже». «Настоящий французский карандаш состоит из палочек, круглых, с блестящею поверхностью, толщиной в гусяное перо <...> В настоящее время встречается очень редко» (Там же. С. 198). Карл Робер, автор одного из наиболее востребованных в XIX веке пособий по угольному рисунку, также упоминает *Conté* как лучший сорт итальянского карандаша (Robert K. Le fusain sans maître... P. 37).

В 1851 году компания *Winsor & Newton* продает множество различных сортов итальянского карандаша: «Bright's Landscape Crayons», «Brockedon's Carbon Crayon», Chalks, Crayons «of every description» (Winsor and Newton... 1851. P. 24). В каталоге этой же фирмы 1884 года представлены черные карандаши *Conté* квадратные и круглые в сечении, в деревянных рубашках из кедра (часть трех различных номеров, часть – двух); карандаши *Royal Sovereign* двух мягкостей; прессованный черный итальянский ка-



Ил. 33. Природный черный мел (сланец), распиленный и очиненный для рисования. Конец XVIII – начало XIX в. Англия

Магазин В. М. КЛЮЧНИКОВА, в Казани.

Колонновья в перо.											
№	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Штука	10 к.	15 к.	20 к.	20 к.	25 к.	35 к.	40 к.	50 к.			
Дюжина	1 р.	1 р. 50 к.	2 р.	2 р.	2 р. 50 к.	3 р.	3 р. 50 к.	4 р.	4 р. 50 к.	5 р.	5 р. 50 к.

Барсуновья флейцы плоския.											
№	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Зашт. к.	15	20	25	30	35	40	50	60	75	1 р.	1-10

К И С Т И:

Хорьковья двукопечья.											
№	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Цына	15 к.	15 к.	20 к.	20 к.	25 к.	25 к.	30 к.				

Колонновья двукопечья.											
от 75 коп. до 1 р.											
Кисти Питуа, кососрзьямая, выс. сортъ.											
№	1	2	3	4	5						
Штука	30 к.	40 р.	50 к.	60 к.	70 к.						

Карандаши безъ дерева.

Конте № 1 2 и 3	3	30
Лемерье № 1, 2 и 3	4	40
соуль	10	1
Уголь для рисов. простой	2	20
Вфк. № 1, 2 и 3	4	40
Гартмутъ	5	50
Пастель дешевая, 12 шт. въ коробк.	20	20
высн. сортъ 36	5	5
50	7	7
30	2	2
27	1	175
		84

Ил. 34. Гравюры с изображениями образцов кистей (см. с. 42) и итальянского карандаша «Конте» из преискуранта магазина Ключникова в Казани, 1898 г. (с. 84)

рандаш (Winsor & Newton's Catalogue... 1884. P. 47–48). В каталог 1888 года включены черные карандаши *Conté* трех номеров (№ 1 – твердый, № 2 – средней мягкости, № 3 – мягкий) квадратные и круглые, а также в рубашках из кедра (Winsor & Newton's Catalogue... 1888. P. 34). Каталог 1910 года (Лондон, Нью-Йорк) предлагает карандаши *Conté* круглые и квадратные в сечении (Winsor & Newton's Catalogue... 1910. P. 46).

Французская фирма *Conté* – лидирующий производитель итальянского карандаша и в середине XX века: в 1949 году нью-йоркский магазин *Winsor & Newton* продает карандаши именно производства *Conté* (№ 1 – твердый, № 2 – средней мягкости, № 3 мягкий); а также в кедровой рубашке: *Conte Crayons (Made in France) (No. 1 Hard, No. 2 Medium, No. 3 Soft): Black, Conte Crayon Pencils in Polished Cedar (Artists' Colors and Materials... 1949. P. 72).*

В 1888 году в Москве Брокман публикует список «принадлежностей рисовального класса», в который входят «Тушевальные карандаши *Conté à Paris*» круглые, в дереве» (Каталог рисунков и моделей... С. 23)

В 1891 году в Петербурге публикуется пособие для художников, где упоминаются «Черные карандаши (*Conté № 3*)» (Краски и живопись... С. 130).

В 1896 году в Петербурге и Москве магазин Дациаро продает карандаши «Тушевальные *Conté*» в дереве, круглые и четырехгранные (№№ 1–3) (Прейс-курнт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро... 1896. С. 38).

В 1898 году в Казани Ключников включает в свой каталог «карандаши без дерева [т. е. без деревянной рубашки] *Conté № 1, 2 и 3*» (Прейс-курнт отделов... С. 84).

В 1912 году в Москве Дациаро предлагает несколько сортов итальянского карандаша: «тушевальные итальянские карандаши... фабрики Л. Ч. Гартмут», «тушевальные карандаши фабрики *Conté*, в Париже» круглые и квадратные №№ 1–3 (Прейс-курнт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 38).

Литографский карандаш

Crayon lithographique (фр.). *Lithographic crayon, Lithographic Chalk* (англ.)

Карл Робер не одобряет использования литографского карандаша, т. к. он лишает угольный рисунок мягкости. Робер считает, что литографский карандаш может быть полезен лишь на тех участках пейзажа, где необходимы резкие подчеркивания (*Robert K. Le fusain sans maître... P. 36*).

Léon Berville в перечне материалов и инструментов угольного рисунка упоминает литографский карандаш: *crayon lithographique (Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 37)*.

В 1884 году фирма *Winsor & Newton* включает в свой каталог литографский карандаш Лемерсье трех номеров (т. е. различной твердости): «*Chalk, Lemerrier's Lithographic, Nos. 1, 2 and 3*» (*Winsor & Newton's Catalogue... 1884. P. 48*).

В XIX веке Лемерсье (Париж) – признанный производитель качественных литографских карандашей: «*Those [chalks] most generally used are manufactured by Lemerrier, of Paris... They are made of several degrees of hardness*» (*Richmond W. D. Grammar of Lithography. London, 1878. P. 6*).

Рейсфедер, рейфедер, ручка, вставка

Porte-crayon (фр.). *Portcrayon, Porte Carbon* (англ.)

«Для использования маленьких кусочков угля употребляется обыкновенно вставка, называемая рейсфедером. Самые удобные благодаря своей дешевизне – простые металлические» (Искусство для всех... С. 76).

«...очень смешно употреблять слишком большие, тяжелые ручки, как это иногда делают любители, желающие показать, что они и такими орудиями могут работать легко». Рекомендованная длина рейсфедера 5–6 дюймов [12,7–15,24 см] (*К. Эренберг, Г. Ричель и др. Указ соч. С. 195–196*).

В 1851 году *Winsor & Newton* включает в свой каталог рейсфедеры *Porte Carbons* для угольных карандашей *Brockedon's Carbon Crayon* (*Winsor & Newton's Catalogue... 1851. P. 24*); в 1879 году – рейсфедеры из бронзы и нейзильбера (*Albata*) (*Winsor & Newton List... 1879. P. 49*); в 1884 – рейсфедеры из бронзы, нейзильбера и посеребренные (*Winsor & Newton's Catalogue... 1884. P. 62*); в 1888 – рейсфедеры с кедровыми ручками, из бронзы и нейзильбера, а также посеребренные (*Winsor & Newton's Catalogue... 1888. P. 40*); в 1910 – с кедровыми ручками, из бронзы и нейзильбера (*Winsor & Newton's Catalogue... 1910. P. 64*).

В 1888 году в Москве Брокман публикует «Принадлежности рисовального класса» в которые включает рейсфедер (Каталог рисунков и моделей... С. 23).

В 1898 году в Казани Ключников продает «рейсфедера медные, разной величины» (Прейс-курнт отделов... С. 85). В 1912 году в Москве магазин Дациаро включает в свой прейскурант «рейсфедер для карандашей» (Прейс-курнт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро, 1912. С. 39).

ФОТО: GALLICA.BNF.FR



Скребец, скребок, скоблилка, гратуар, кратуар

Grattoir (фр.). *Eraser, scraper* (англ.)

Скребец в изданном в 1891 году в Петербурге пособии для художников фигурирует под названием «скоблилка» (Краски и живопись... С. 130).

В лондонском и нью-йоркском каталоге *Winsor & Newton* 1910 года скребцы – это «*Scrapers*» (*Winsor & Newton's Catalogue... 1910. P. 57*).

В 1913 году в Москве Аванцо продает «гратуары (скребки)»: стальные, кривое лезвие, на ручке из черного дерева; стальные, лопаткообразные, на ручке из черного дерева (Прейс-курнт красок и принадлежностей для живописи, рисования и черчения Московского художественного магазина Б. Аванцо, поставщик Московского общества любителей художеств и общества распространения технических знаний. М., 1913. С. 31).

В начале XX века магазин Брокмана в Москве включает в свой прейскурант «Скоблилки (кратуары)» (Прейс-курнт – лучшие акварельные краски фабрики *Bourgeois aîné* в Париже / Берлинский худож. магазин Ю. Ф. Брокман. М., [19--]. С. 11).

В каталоге *Winsor & Newton* 1960 года (Лондон, Нью-Йорк, Сидней) все еще представлен традиционный скребец (*Winsor & Newton 1960 Catalogue. London; New York; Sydney, 1960. P. 148*).

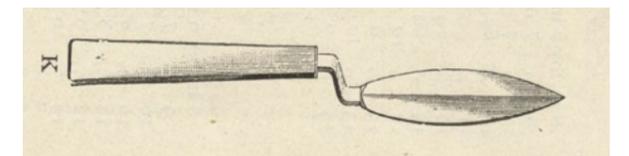
Ил. 39. Скребец со стальным лезвием в форме скальпеля и ластиком в подвижном металлическом чехле. Конец XIX – начало XX в. Западная Европа. Серебряная ручка декорирована чеканкой и гравировкой с монограммой владельца. Клеймо: *STERLING*



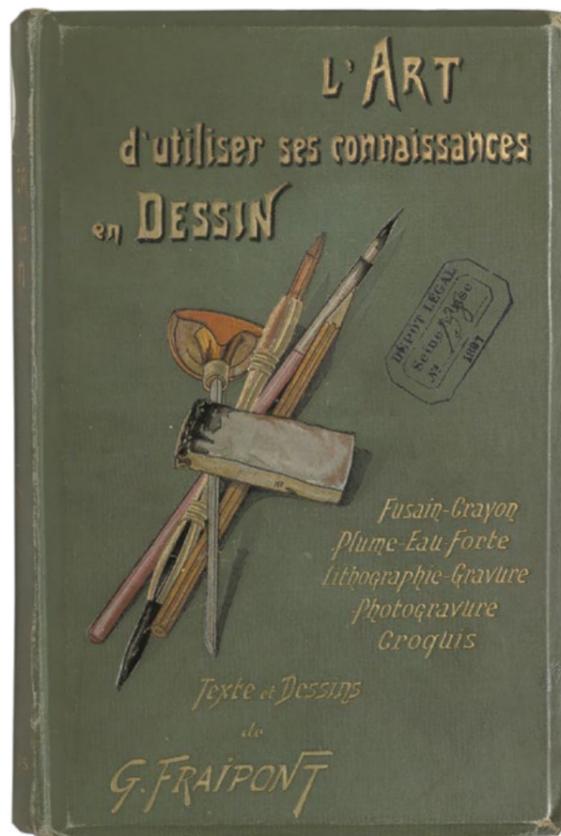
Ил. 36. Металлические рейсфедеры. Слева сверху: латунный рейсфедер. Конец XIX – первая половина XX в. Франция. Клеймо: *FRANCE*. Справа: рейсфедер из сплава с содержанием железа. Первая половина XX в. Франция. Клейма фирмы: *BAINOL & FARJON; KIFERSOR*



Ил. 37. Скребец. Гравюра из прейскуранта московского магазина Аванцо, 1913 г. С. 31



Ил. 38. Скребец для масляной живописи *Artists' trowel scraper* в разделе каталога *George Rowney & Co.'s «Мастихины» (Palette Knives)* (*Clint A. A Guide to Oil Painting. Part III. Landscape from Nature. London, [s. a.]. P. 22*)



Ил. 35. Изображение металлического рейсфедера на обложке руководства Г. Фрэпона (Paris, 1897) из фондов Национальной библиотеки Франции

Перочинный нож

Ил. 40. Перочинный нож. Фабрика Henkels. Конец XIX – начало XX в. Германия. Сталь, перламутр, латунь. Клейма: J. A. HENKELS (над логотипом фабрики); SOLINGEN; GERMANY.

Ок. 1888 года в Москве берлинский магазин Брокмана публикует список «принадлежностей рисовального класса», в который входят перочинные ножи (Каталог рисунков и моделей... С. 23).

В 1912 году в Москве магазин Дациаро включает перочинные ножи в раздел «Карандаши» своего преискуранта (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 38).

В 1913 году в Москве магазин Аванцо продает «Ножи перочинные русской фабрики», «то же английской фабрики» (Преис-куронт красок и принадлежностей для живописи, рисования и черчения... С. 78).



Ил. 40.

Кисти

Ил. 41. В преискуранте Аванцо 1913 года (Москва) есть флейцы для ступшевывания тонов, барсуковые круглые и хорьковые плоские (Преис-куронт красок и принадлежностей для живописи, рисования и черчения... С. 24).

Léon Berville, издатель книги M. Lalanne и поставщик художественных материалов, приводит перечень инструментов и материалов угольного рисунка, в который включает беличьи, барсуковые и др. кисти: «Pinceaux de petit-gris et Blaireau, etc...» (Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 34).

В 1896 году в Петербурге и Москве магазин Дациаро продает «флейцы для ступшевывания тонов круглые барсуковые с лакированными ручками» (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро... 1896. С. 10).

В 1912 году «кисти-флейцы барсуковые для ступшевывания тонов» включены в раздел материалов для масляной



Ил. 41.

живописи магазина Дациаро (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 17).

Белила акварельные

Ил. 42. Пузырек с китайскими белилами Chinese White производства Winsor & Newton.

В каталоге Winsor & Newton 1851 года опубликована граюра с изображением китайских белил и пояснением, что они представляют собой оксид цинка: «The White Oxide of Zinc» (Winsor & Newton's Catalogue... 1851. P. 12).

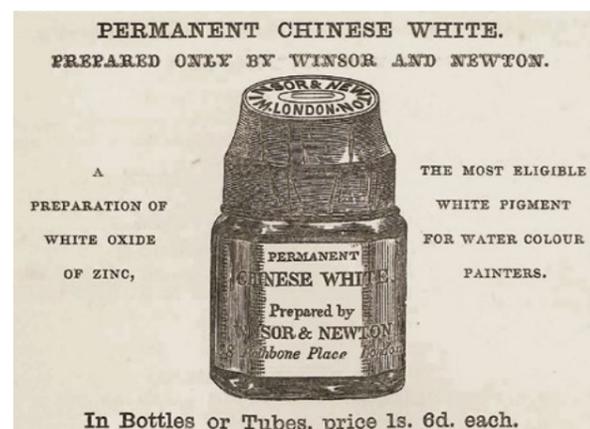
Мел

Эренберг и Ричель сообщают, что белый природный мел добывается в различных местах, предпочтительнее итальянский (белый итальянский карандаш) – он слегка желтоват. Более поздний, широко распространившийся сорт – французский искусственный белый мел, «соединяющий сильный свет с крепостью», из различных его сортов преимущественно используются Пасси и Конте [Conté] (Эренберг К., Ричель Г. и др. Указ соч. С. 199).

Европейские художники использовали и высококачественные белые карандаши американского производства, о чем пишет Léon Berville: «Le crayon blanc américain, d'une fabrication très-fine» (Lalanne M. F. A. Op. cit. P. 37).

В каталоге Winsor & Newton 1888 года представлен квадратный и круглый белый мел №№ 1, 2: Lemoine's Square, Round White Crayons (Winsor & Newton's Catalogue... 1888. P. 34). В 1910 году эта же фирма предлагает белые карандаши Conté круглые, квадратные и в рубашке из кедр; а также белые карандаши Lemoine's White Crayons (Winsor & Newton's Catalogue... 1910. P. 46).

В 1896 году в Петербурге и Москве Дациаро продает круглые и четырехгранные белые карандаши Conté (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро... 1896. С. 38). В 1912 году в Москве магазин Дациаро предлагает: тушевалынные карандаши фабрики Conté от № 1 (твердый) до № 3 (мягкий), только квадратного сечения (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 38)



Ил. 42.

Сангина, красный карандаш, сангвин, сангвина

Художники Ренессанса, в частности Микеланджело, рисовали натуральной сангиной («pietra rossa detta apisso» (Ломатто, 1585), «de pierre rouge appelée sanguine» (D'Argenville, 1745)). Ватто, судя по всему, использовал только природную сангину. К концу XVIII – началу XIX века рисовальщики все реже используют натуральную сангину. В XIX веке удается разработать рецептуру похожего на натуральную сангину искусственного мела, лучший из них – производства Conté (sanguine Conté crayon) (Watrous J. Op. cit. P. 94–98). Эренберг и Ричель сообщают, что искусственная сангина изготавливается из глины и железной окиси, причем предпочтительнее красная (не бурая) (Эренберг К., Ричель Г. и др. Указ соч. С. 200).

В каталог Winsor & Newton 1888 года включена сангина французского производства: красные карандаши Conté, круглые и квадратного сечения: «Conté Crayons, Red, Round and Square» (Winsor & Newton's Catalogue... 1888. P. 34).

В изданной в 1891 году книге Петрушевского упоминаются красные карандаши (Conté № 3) и сангвина (карандаш из натуральной железной окиси) (Краски и живопись... С. 130).

В 1896 году Петербурге и Москве магазин Дациаро продает «Sanguine» (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро... 1896. С. 38).

В 1912 году в Москве в преискуронт Дациаро включены «Тушевалынные карандаши фабрики Conté в Париже: сангвин [сангина]» (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 38).

Графитный карандаш Faber

В Петербурге и Москве в 1896 году магазин Дациаро продает «карандаши фабрики A. W. Faber» (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро... 1896. С. 37).

В Казани в 1898 году Ключников включает в свой преискуронт карандаши в дереве полированные граненые J. Faber №№ 1, 2 и 3 круглые и тушевалынные (Преис-куронт отделов... С. 86).

В Москве в 1912 году магазин Дациаро предлагает «Карандаши Полиград, фабрики А. В. Фабера, шестигранные, темно-красно полированные...» (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 38).

В Москве в 1913 году Аванцо включает в свой преискуронт «Карандаши свинцовые [графитные] A. W. Faber № 1, 2, 3 и 4» (Преис-куронт красок и принадлежностей для живописи, рисования и черчения... С. 77).

Пастель

В лондонский и нью-йоркский каталог Winsor & Newton 1910 года включены мягкие пастельные карандаши Лэфран: «Lefranc's Soft Pastel Crayons» (Winsor & Newton's Catalogue... 1910. P. 46).



Ил. 43. Сангина и мел. Конец XVIII – XIX в. Англия



Ил. 44. Графитные («свинцовые») карандаши производства Faber (Нью-Йорк) в металлических футлярах: серебряном (вверху), латунном посеребренном (в центре). Конец XIX – начало XX в. На серебряном футляре гравировка: LYON (Лион). Графитные карандаши периодически включаются в перечни материалов и наборы для угольного рисунка рассматриваемого периода

В Петербурге и Москве в 1896 году Дациаро продает «Пастельные карандаши в коробках» (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро... 1896. С. 38).

В Казани в 1898 году магазин Ключникова предлагает «Пастель высш. сорт» (Преис-куронт отделов... С. 84).

В Москве в 1912 году магазин Дациаро вводит в свой преискуронт «Лучшие мягкие пастельные карандаши фабрики Лэфран в Париже» (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро... 1912. С. 40).

В Москве в 1913 году Аванцо предлагает мягкие и твердые пастельные карандаши французской фабрики Лэфран (Преис-куронт художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей... С. 65–69) (ил. 45).



Ил. 45.

Библиография

1. Бергер Э. Техника фрески и техника сграффито / Пер. с нем. П. З.; под ред. Н. М. Чернышева и В. Д. Загоскиной. М.: Художественное издательское АО АХР, 1930. 189 с.
2. Искусство для всех. Школа рисования, живописи и прикладного искусства / Под ред. проф. А. В. Маковского и Вадима Лесового; при участии: И. Е. Репина [и др.]. В 8 т. СПб: Т-во «Благо», [1914?] – ценз. Т. 6. [1915?]. 114 с.
3. Кассань А. Руководство к рисованию акварелью / Пер. с фр. О. Кочетовой. 2-е изд. СПб.: тип. и хромолит. П. П. Соикина, 1893. 224 с.
4. Каталог рисунков и моделей Берлинского художественного магазина Ю. Ф. Брокман, сентябрь 1888. М.: тип. Ф. Ф. Эбе, ценз. 1888. 24 с.
5. Киплик Д. И. Техника живописи. М.: Сварог и К, 2002. 504 с.
6. Краски и живопись: Пособие для художников и техников / [Соч.] Ф. Петрушевского. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1891. 337 с.
7. Пирагис А. Ю. Живопись масляными красками, акварелью и пастелью: Практ. руководство для художников-самоучек по живописи масляными красками, акварелью и пастелью / Л. Сигарип (свободный художник). 2-е изд. Пг.: М. П. Петров, 1916. 96 с.
8. Плиний Старший Гай. Об искусстве / Пер. с введ. и примеч. проф. Б. В. Варнеке. Одесса: А. А. Ивасенко, [1918?]. 91 с.
9. Прейс-куррант красок и принадлежностей для живописи, рисования и черчения Московского художественного магазина Б. Аванцо, поставщик Московского общества любителей художеств и общества распространения технических знаний. М.: Типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев, 1913. 83 с.
10. Прейс-куррант – лучшая акварельная краски фабрики *Вourgeois aine* в Париже / Берлинский худож. магазин Ю. Ф. Брокман. М.: Товарищество типо-литогр. И. М. Машистова, [19--]. 23 с.
11. Прейс-куррант отделов: фотография, живопись, рисование, черчение и новость: графофоны / Магазин В. М. Ключникова. Казань: типо-литогр. В. М. Ключникова, 1898. 92 с.
12. Прейс-куррант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей магазина Дациаро (существует с 1827 года). М.: Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1912. 50 с.
13. Прейс-куррант художественных, рисовальных и чертежных принадлежностей московского магазина Дациаро. М.: Типо-лит. Высочайше утв. Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1896. 46 с.
14. Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Академии 1859 г. и двух проектов нового Устава 1872 и 1889 г. СПб.: [б. и.] 1890. 409 с.
15. Толстой Л. Н. Война и мир. В 4 т. М.: Детская литература, 2014. Т. 2. 448 с.
16. Фелькер И. В. Живопись масляными красками: Практ. руководство по пейзажу, портрету и жанру. СПб.: Изд. В. С., 1889. 180 с.
17. Эренберг К., Ричель Г. и др. Практический самоучитель изящных искусств: рисование карандашами и красками, живописи, валяния, мозаики, архитектуры, фотографии, гравирования, литографии и проч., излагающий как первоначальные сведения, так и высшие законы искусств в связи с их историей: Настольная кн. для учеников, учителей, ремесленников, художников и образованных людей. М.: Леухин, 1873. 300 с.
18. Allongé A. Le Fusain. Paris: Georges Meusnier, 1873. 44 p.
19. Artists' Colors and Materials of Finest Quality. New York: Winsor & Newton, 1949. 88 p.
20. Cassagne A. Traité d'aquarelle. Paris: C. Fouraut et fils, 1875. 292 p.
21. Clint A. A Guide to Oil Paintung. Part III. Landscape from Nature. London: George Rowney & Company, [s. a.]. 84 p.
22. Dubois É. Le Fusain. Paris: Delarue, [s. a.]. 64 p.
23. Fraipont G. L'art d'appliquer ses connaissances en dessin: fusain, crayon, plume, eau-forte, lithographie, exécution des dessins pour la photogravure et la gravure sur bois, l'art de prendre un croquis. Paris: H. Laurens, 1897. 6 parties en 1 vol. Partie 1. 75 p.
24. Goupil F. A. A. Le Pastel simplifié et perfectionné. Paris: S. Bornemann, [s. a.]. 64 p.
25. Jozan S. Du pastel: traité de sa composition, de sa fabrication, de son emploi dans la peinture... (2-е édition). Paris: Daulos, 1852. 55 p.
26. Lalanne M. F. A. Le Fusain. Paris: Léon Berville, 1875. 40 p.
27. Littlejohns J. The Composition of a Landscape. [London]: Winsor & Newton, [1931]. 37 p.
28. Richmond W. D. Grammar of Lithography. London: Wyman & Sons, 1878. 254 p.
29. Robert K. Charcoal Drawing without a Master / Translated from the 4th edition by Elizabeth Haven Appleton. Cincinnati (OH): Robert Clarke & Co, 1880. 112 p.
30. Robert K. Le fusain sans maître: traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain. Paris: G. Meusnier, 1874. 94 p.
31. Robert K. Le fusain sans maître: traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain. Paris: Léon Berville, 1887. 106 p.
32. Theophilus. On Divers Arts / Trans. J. G. Hawthorne and C. S. Smith. New York: Dover Publications, Inc, 1979. 216 p.
33. Watrous J. The Craft of Old-Master Drawings. Madison, Milwaukee, London: The University of Wisconsin Press, 1967. 170 p.
34. Winsor & Newton 1960 Catalogue. London; New York; Sydney: Winsor & Newton LTD, 1960. 192 p.
35. Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Oil and Water Colour Painting, Pencil, Chalk, and Architectural Drawing, &c. London; New York: Winsor & Newton, October 1910. 64 p.
36. Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Water Colour Painting, Pencil, Chalk, Architectural Drawing, &c, &c. London: Winsor & Newton, 1884. 40 p.
37. Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Water Colour Painting, Pencil, Chalk, Architectural Drawing, &c, &c. London: Winsor & Newton, 1888. 40 p.
38. Winsor & Newton List of Colours and Materials for Water Colour Painting, Oil Colour Painting, Pencil Drawing, &c. London: Winsor & Newton. 1879. 51 p.
39. Winsor and Newton, Manufacturing Artist's Colourmen. London: Winsor and Newton, 1851. 24 p.

Secreta Artis (Art Secrets)
ISSN 2618-7140
Art as Science: Theory, Techniques
& Technologies of Fine Arts
Volume 4, Issue 1 (2021). P. 16–49
DOI: 10.51236/2618-7140-2020-3-4-6-19

FOMICHEVA
Daria Vladimirovna

Corresponding Member
Russian Academy of Arts
Provost, Sergey Andriaka Academy of
Watercolor and Fine Arts
15 Ul. Akademika Vargi
Moscow 117133
Russian Federation
e-mail: fomichevadara@yandex.ru

"PICTURESQUE GRAPHICS": THREE PENCIL TECHNIQUE, MULTI-LAYERED CHARCOAL DRAWING

Abstract. The article describes methods of achieving painterly qualities while drawing with soft materials, which include: 1) creation of a polychrome image effect using an extremely limited color palette (white, black and red chalk (sanguine)); 2) thorough work on a multi-layer charcoal drawing employing techniques similar to those of multi-layer watercolor, oil and pastel painting, as well as papier-pellé drawing. The study was first conducted by analyzing drawing manuals, catalogs of manufacturers and suppliers of art materials from France, Great Britain, Germany, USA and Russian Empire in the second half of the 19th – early 20th century. What is more, the author of the article assembled a collection of antique tools and materials for drawing with charcoal, black chalk or crayon, stumping chalk (pulverized charcoal), sanguine and white chalk, the use of which was widespread in the aforementioned period. The annex to the article provides photographs of the described instruments and materials accompanied by the aggregate data from art manuals, catalogs and price lists of drawing material suppliers from London, Paris, New York, St. Petersburg, Moscow and Kazan, published over a period from 1851 to 1913. The drawing tradition of the second half of the 19th century is among one of the most complex and challenging in the entire history of graphics, as it peculiarly combines in itself a variety of instruments and delicate thoroughness of techniques. As a result of the research, the author was able to expand and complement the existing knowledge about graphic techniques, which allows for teaching academic drawing and studying the history of drawing by applying new data and unique illustrative material.

Keywords: drawing technique; academic drawing; drawing with soft materials; painterly drawing; charcoal drawing; three pencil technique; sanguine; black crayon; charcoal; stumping chalk (pulverized charcoal); stump; scraper; drawing palette; drawing fixing; fixative; pastel painting technique; papier-pellé



Ил. 46. Угольный пейзаж работы *Auguste Allongé* (1833–1898), автора руководства «*Le Fusain*» (1873). Иллюстрация из: *Le Fusain...* Из фондов Национальной библиотеки Франции

ФОТО: GALLICA.BNF.FR

АВТОР ВЫРАЖАЕТ ГЛУБОКУЮ БЛАГОДАРНОСТЬ СОТРУДНИКАМ ЮБИЛЕЙНОЙ МАСТЕРСКОЙ АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ В. А. ЕРЕМЕНКО, Д. А. КОЛЕСНИКОВУ, С. Г. НЕСТЕРОВУ, ПОМОГШИМ ПРОЧИТАТЬ КЛЕЙМА И ОПРЕДЕЛИТЬ МАТЕРИАЛЫ, ИЗ КОТОРЫХ ИЗГОТОВЛЕНЫ ИНСТРУМЕНТЫ РИСУНКА, ВОСПРОИЗВЕДЕННЫЕ НА ИЛЛ. 6, 7, 16, 18, 23, 36, 39, 40, 43, 44

References

1. Berger, E. (1930). *Tekhnika freski i tekhnika sgraffito* [= *Fresco- und Sgraffito-Technik*] (P. Z., Trans.). Khudozhestvennoe izdatel'skoe AO AKHR. [In Rus.]
2. Erenberg, K., & Richel', G., et al. (1873). *Prakticheskiy samouchitel' izyashchnykh iskusstv: Risovanie karandashami i kraskami, zhivopisi, vayanaya, mozaiki, arkhitektury, fotografii, gravirovaniya, litografii i proch., izlagayushchiy kak pervonachal'nye svedeniya, tak i vysshie zakony iskusstv v svyazi s ikh istoriyey: Nastol'naya kniga dlya uchenikov, uchiteley, remeslennikov, khudozhnikov i obrazovannykh lyudey* [= *Practical Self-Teaching Guide to Fine Arts: Drawing with Pencil and Paint, Painting, Sculpture, Mosaic, Architecture, Photography, Engraving, Lithography, etc.: Background Information and Higher Laws of Fine Arts. Reference Book for Students, Teachers, Craftsmen, Artists and Educated People*]. Leukhin. [In Rus.]
3. Fel'ker, I. V. (1889). *Zhivopis' maslyanymi kraskami: Prakticheskoe rukovodstvo po peyzazhu, portretu i zhanru* [= *Painting with Oil: Practical Guide to Landscape, Portrait and Genre*]. V. S. [In Rus.]
4. Kassan', A. (1893). *Rukovodstvo k risovaniyu akvarel'yu* [= *A Guide to Watercolor Painting*] (O. Kochetova, Trans., 2nd ed.). Tip. i khromolit. P. P. Soykina. (Original work published 1890) [In Rus.]
5. *Katalog risunkov i modeley Berlinskago khudozhestvennago magazina Yu. F. Brokman, sentyabr' 1888* [= *Catalog of Drawings and Models from the U. F. Brockmann's Berlin Art Store, September 1888*]. (1888). Tipografiya F. F. Ebe. [In Rus.]
6. Kiplik, D. I. (2002). *Tekhnika zhivopisi* [= *Painting Technique*]. Svarog i K. [In Rus.]
7. Makovskiy, A. V., & Lesovoy, V. (Eds.). [ca. 1915]. *Iskusstvo dlya vsekh. Shkola risovaniya, zhivopisi i prikladnogo iskusstva* [= *Art for Everyone. School of Drawing, Painting and Applied Arts*] (Vol. 6). T-vo "Blago". [In Rus.]
8. Petrushevskiy, F. (1891). *Kraski i zhivopis': Posobie dlya khudozhnikov i tekhnikov* [= *Paint and Painting: Manual for Artists and Technicians*]. Tipografiya M. M. Stasyulevicha. [In Rus.]
9. Piragis, L. Yu. (1916). *Zhivopis' maslyanymi kraskami, akvarel'yu i pastel'yu: Prakt. rukovodstvo dlya khudozhnikov-samouchek po zhivopisi maslyanymi kraskami, akvarel'yu i pastel'yu* [= *Painting with Oil, Watercolor and Pastel: Practical Guide for Self-Taught Artists*] (2nd ed.). M. P. Petrov. [In Rus.]
10. Pliniy Starshiy, Gay. [ca. 1918]. *Ob iskusstve* [= *On Art*] (B. V. Varneke, Trans.). A. A. Ivashenko. [In Rus.]
11. Preys-kurant – luchshiya akvarel'nyya kraski fabriki Bourgeois aine v Parizhe [= *Price List – The Best Watercolors from the Bourgeois Aine Factory in Paris*]. [19--]. In *Berlinskiy khudozh. magazin Yu. F. Brokman. Tovarishchestvo tipo-litogr. I. M. Mashistova*. [In Rus.]
12. *Preys-kurant khudozhestvennykh, risoval'nykh i chertezhnykh prinadlezhnostey magazina Datsiaro (sushchestvuet s 1827 goda)* [= *Price List of Art, Drawing and Drafting Supplies from the Datsiaro Store*] (1912). Tipo-litografiya T-va I. N. Kushnerev i K'. [In Rus.]
13. *Preys-kurant khudozhestvennykh, risoval'nykh i chertezhnykh prinadlezhnostey moskovskago magazina Datsiaro* [= *Price List of Art, Drawing and Drafting Supplies from the Datsiaro Store*]. (1896). Tipo-lit. Vysochayshe utv. T-va I. N. Kushnerev i K'. [In Rus.]
14. *Preys-kurant krasok i prinadlezhnostey dlya zhivopisi, risovaniya i chercheniya Moskovskago khudozhestvennago magazina B. Avantso, postavshchik Moskovskago obshchestva lyubiteley khudozhestv i obshchestva rasprostraneniya tekhnicheskikh znaniy* [= *Price List for Paints and Tools for Painting, Drawing and Drafting from B. Avantso's Moscow Art Store, Supplier of the Moscow Society of Art Lovers and the Society for the Dissemination of Technical Knowledge*]. (1913). Tipo-lit. t-va I. N. Kushnerev. [In Rus.]
15. *Preys-kurant otdelov: fotografiya, zhivopis', risovanie, cherchenie i novost': grafofony* [= *Department Price Lists: Photography, Painting, Drawing, Drafting and Graphophones (Newly Added)*]. (1898). In *Magazin V. M. Klyuchnikova. Tipo-litogr. V. M. Klyuchnikova*. [In Rus.]
16. *Sbornik postanovleniy Soveta Imperatorskoy Akademii khudozhestv po khudozhestvennoy i uchebnoy chasti: S 1859 po 1890 g.: S pril. Ustava Akademii 1859 g. i dvukh proektov novago Ustava 1872 i 1889 g.* [= *Collection of Resolutions of the Council of the Imperial Academy of Arts on Art and Education Matters 1859 – 1890. Annex I: Charter of the Academy (1859). Annex II: Two Drafts of the New Charter (1872 and 1889 respectively)*] (1890). [In Rus.]
17. Tolstoy, L. N. (2014). *Voyna i mir* [= *War and Peace*] (Vol. 2). Detskaya literatura. [In Rus.]
18. Allongé, A. (1873). *Le Fusain*. Georges Meusnier.
19. *Artists' Colors and Materials of Finest Quality*. (1949). Winsor & Newton.
20. Cassagne, A. (1875). *Traité d'aquarelle*. C. Fouraut et fils.
21. Clint, A. [s. a.]. *A Guide to Oil Painting, Part III. Landscape from Nature*. George Rowney & Company.
22. Dubois, É. [s. a.]. *Le Fusain*. Delarue.
23. Fraipont, G. (1897). *L'art d'appliquer ses connaissances en dessin: fusain, crayon, plume, eau-forte, lithographie, exécution des dessins pour la photogravure et la gravure sur bois, l'art de prendre un croquis* (6 parties en 1 vol. Partie 1). H. Laurens.
24. Goupil, F. A. A. [s. a.]. *Le Pastel simplifié et perfectionné*. S. Bornemann.
25. Jozan, S. (1852). *Du pastel: traité de sa composition, de sa fabrication, de son emploi dans la peinture...* (2nd éd.). Daulos.
26. Lalanne, M. F. A. (1875). *Le Fusain*. Léon Berville.
27. Littlejohns, J. [1931]. *The Composition of a Landscape*. Winsor & Newton.
28. Richmond, W. D. (1878). *Grammar of Lithography*. Wyman & Sons.
29. Robert, K. (1880). *Charcoal Drawing without a Master* (Translated from the 4th edition by Elizabeth Haven Appleton). Robert Clarke & Co.
30. Robert, K. (1874). *Le fusain sans maître: traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain*. G. Meusnier.
31. Robert, K. (1887). *Le fusain sans maître: traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain*. Léon Berville.
32. Theophilus. (1979). *On Divers Arts* (J. G. Hawthorne & C. S. Smith, Trans.). Dover Publications, Inc.
33. Watrous, J. (1967). *The Craft of Old-Master Drawings*. The University of Wisconsin Press.
34. *Winsor & Newton 1960 Catalogue*. (1960). Winsor & Newton LTD.
35. *Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Oil and Water Colour Painting, Pencil, Chalk, and Architectural Drawing, &c.* (1910, October). Winsor & Newton.
36. *Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Water Colour Painting, Pencil, Chalk, Architectural Drawing, &c, &c.* (1884). Winsor & Newton.
37. *Winsor & Newton's Catalogue of Colours and Materials for Water Colour Painting, Pencil, Chalk, Architectural Drawing, &c, &c.* (1888). Winsor & Newton.
38. *Winsor & Newton List of Colours and Materials for Water Colour Painting, Oil Colour Painting, Pencil Drawing, &c.* (1879). Winsor & Newton.
39. *Winsor and Newton, Manufacturing Artist's Colourmen*. (1851). Winsor and Newton.

